

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال
الفكرية

د. صلاح فضل

مناقشة النقد المعاصر



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

مناهج النقد المعاصر

مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

مناهج النقد المعاصر
د. صلاح فضل

الغلاف:

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتلضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وإن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألفة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

هذا الكتاب

يتألف هذا الكتاب من عدد من المحاضرات التي ألقى على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر ، والمحاضرات بطبيعتها تميل الى الشرح والتبسيط والتقاط ما هو جوهري في الفكرة على ما يتراءى للمتحدث وافهامه للمستمعين بأيسر السبل ، دون تدقيق في المصادر أو تأنيق في العرض ، تجري على اللسان بتدفق وتلقائية طبقا لمقتضيات التواصل وما يبدو في عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل ، وطبقا لما يرد في خاطر المتحدث في تلك اللحظة على وجه التحديد ومن ثم فإن العفوية تمثل سمتها الأساسية . وقد أردت أن احتفظ لهذه المحاضرات بطابعها الشفاهي فلم أدخل لاعادة صياغتها وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المرجعيات ، حتى أستاذف بها نوعا من الخطاب النقدي الذي طالما استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجه الخصوص ، اذ انني أدركت أن سر سيولة كلامهما يعتمد على طريقة إنتاجه عبر الاملاء الشفوي ، ولا أزعج انني اطمح الى مجاراتهما في سحر الكلام وإيقاعاته الصوتية والدلالية ، ولكن حسبي أن تتسع مساحة قراء هذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمد يدها لعامة المشتغلين بالأدب والثقافة خاصة من الشباب لتعريفهم بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم الذي جعل النصف الثاني من القرن العشرين عصر النقد الذهبي بحق ، وقد اقتصر

في استخدام المصطلحات التي ظالمًا كانت تمثل العائق الأساسي في التلقى للنقد الحدائى على قدر الضرورة ، مؤثرا شرح الفكرة بأبسط وأقرب العبارات ، كما اقتصرت في الإشارة الى المراجع على ما يتوفر للقارئ العربى عقب كل فصل أو محاضرة ، واستهدفت في الجملة الى وضع خارطة كلية للمشهد النقدي في الثقافة العربية والعالمية ، متفاديا التفصيلات الجزئية والاشكالات المعرفية الدقيقة ، خاصة ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربى من هذه المناهج وقصة تلقيه لها و اضافته اليها لأن ذلك يدخل في سياق التاريخ للحركة النقدية العربية مما لا تستهدفه هذه الصفحات . ومن الطبيعى أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الامكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفى بالإشارة الخاطفة لمجمل القضايا المثارة .

وفي تقديري أن وظيفة النقد المعاصر في مجتمعاتنا العربية تمضى في نفس الاتجاه الذى بدأت به عند الرواد ، باعتباره عملا تثقيفيا تنويريا يهدف الى اشاعة الروح النقدى في مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقدي بأقصى طاقته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف اليه توجهها جديدا هو الذى يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمى بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الانسانى من قبل ، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة في نظرياته واجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا للعملية التنامية المتراكمة ، متسقا في ذلك مع منظومة العلوم الانسانية في حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث ، وكلما أصبح النقد علميا وتخلص بقدر الامكان من الفروض الأيديولوجية واتجه الى المستقبل كان أكثر علمية وتواصلا مع الفكر الانسانى وأكثر عونا لنا في الآن ذاته على اكتشاف

خصوصيتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور
الماضية . وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلا للقارئ كي يمضي
في تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلي دون شعور
بالغربة أو التهميش ، لأن حركة الحياة من حولنا تمضي على هذا
النحو بالرغم من كل التوترات والتقلصات ، وثقافتنا العربية
جديرة بأن تحتل موقعها في إنتاج المعرفة المعاصرة بالدخول في قلبها
والإضافة إليها .

والله الموفق ؟

دكتور صلاح فضل

القاهرة - صيف ١٩٩٦

١ - مفهوم المنهج

نلاحظ في البداية أن جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم تقصر عن الإحاطة بجوانبه ، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية . فتعريف المنهج لغويا ، هو الطريق والسبيل والوسيلة التي يتدرج بها للوصول الى هدف معين .

أما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بأحد تيارين :

الأول - ارتباطه بالمنطق ، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والاجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي الى نتائج معينة . لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الاسلامية ، لتصل الى عصر النهضة ، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه .

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي ، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها ، وهو في ذلك حريص على عدم التناقض .

الثاني - ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي .

وقد أخذ المنهج العقلاني المنطقى بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع « ديكارت » في كتابه « مقال في المنهج » . لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار

العلمي ، وهذا التيار لا يحتكم الى العقل فحسب وانما كذلك الى الواقع ومعطياته وقوانينه . فالمنهج - اذن - اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي ، ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين ، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبي . ولكن ليس معنى هذا انه تم التخلص عن المفهوم الاول ليحل محله الثاني بصفة مطلقة ، وانما صار ثمة تعايش بين المفهومين ، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول الى نتائج منطقية ، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي .

اما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التي تحدد طبيعة المنهج العلمي ، لكن موضوع دراستنا لا يتطلب الاضافة في هذا ، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدي الذي يهم درسنا .

والمنهج النقدي له مفهومان ، أحدهما عام والآخر خاص .

اما العام ، فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الانسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها « ديكارت » على أساس انها لا تقبل أي مسلمة قبل عرضها على العقل ، ومبدأه في ذلك الشك للوصول الى اليقين ، فرفض المسلمات اجرائيا وعدم تقبل الا ما تصح البرهنة عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدي ، وهو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها ، ولهذا الفكر النقدي سمة أساسية وهي انه لا يقبل القضايا على علائها انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل انه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي الى التأكد من سلامتها وصحتها ، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساسا لبناء النتائج التي يريد الوصول اليها .

اما الخاص ، فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الابداع الأدبي بأشكاله

وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة لعل من أهمها :

مستوى النظرية الأدبية :

فكل منهج لابد له من نظرية في الأدب ، ونظرية الأدب هذه تطرح أسئلة جوهرية ، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات . وأهم هذه الأسئلة هو ، ما الأدب ؟ أى التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها ، وقوانينها ، والسؤال الثانى يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقى ، أى علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا أو علاقة انطباع أو ارتباط عضوى كما تتصور نظريات الحداثة .

النظرية الأدبية – اذن – لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الإجابة عن هذين السؤالين ، عن طبيعة الأدب وعلاقاته . وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التى ينبغى أن نسلکها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة ، هذه السبل والاجراءات التى يتخذها أصحاب اية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هى التى يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدل من المناهج السابقة لتتوافق مع مبادئها وأدواتها ومسلماتها .

لذلك فالمفهوم المعرفى المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدى هو الذى يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحى يحمل قنوات تصوراتهِ ويضمن كيفية انطباقها – قريبا أو بعدا – مع الواقع الابداعى . والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث فى العملية المنهجية ،

فعدنا - اذن - النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية والأخيرة تمثل الأدوات المنهجية التي يطبق بها المنهج ، وهي خاضعة للتغير من منهج الى آخر . وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا في التمييز بين اختصاصات المناهج .

هذه الأطراف الثلاثة - النظرية ، المنهج ، المصطلح - تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الإطار الشامل (النظرية) وتنتهي الى التقنية المتداولة التي يستعملها أصحاب المنهج في ممارساتهم العملية . هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات لأنها غير معزولة تماما عن عديد من المؤثرات في الحقول الجانبية المجاورة للحقل الأدبي والابداعي عموما ، فالتحولات التي تحدث في أية نظرية تؤدي الى تعديل في المنهج والمصطلح ، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة ، فالفلسفة - مثلا - كانت تمثل القوام الأساسي لنظرية الأدب الأرسطية ، وهي نظرية تجريدية عقلانية ، ولكن هذه النظرية عرفت تحولا كبيرا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها ، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفي شكل سندا أساسيا لها ، هذا المجال تمثل في الحقل التاريخي ، فنشأة الوعي التاريخي وتعديل تصورات الزمن كى تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته ، أصبحت هي المبادئ التي تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها . لذلك نجد أن العناصر الأساسية التي كانت تتردد في الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات أخرى جديدة . فاذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة ، فإن الرومانسية أصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع ، وعن عمليات التطور التاريخي ، هذا فضلا عن حديثها عن الزمن واشكالاته ، وهو خطاب يختلف عما كان سائدا . وظلت

الرومانسية هي المسيطرة على مجالى الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين ، عندما بدأ علم آخر ذو مكانة كبيرة فى الظهور ، هذا العلم هو « علم اللغة » حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية ، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللغة بالدور الأكبر والأساسى المهيمن على ما عداها . وهنا نشهد تحولات النظرية الأدبية فى ثلاث مراحل أساسية :

- ١ - عندما كانت الفلسفة هى مركز الثقل الموجه لحركتها .
- ٢ - عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل .
- ٣ - ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظرية الأدب فى العصر الحديث .

ان العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمى تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها ، وإنما يصبح لكل نظرية - أيضا - تجليات منهجية عديدة يجمعها أساس معرفى واحد ، ويشترط فيها ألا تكون متناقضة ، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة فى التطبيق ، وهذه المناهج لها مصطلحاتها ، ويمكن أن تتبادل الاصطلاح ، هذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة فى المصطلح النقدى ، ولكن هذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفى بين العناصر التى يتم تبادلها ، وهذه نقطة جوهرية كثيرا ما يغفل عنها فى دراستنا النقدية فى عالمنا العربى ، نتصور أن بوسعنا أن نخلط بين مصطلحات تعود الى مناهج مختلفة فى أصولها المعرفية ، نتصور أن ذلك يخلق نوعا مما نزينه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحا مرغوبا فيه هو مصطلح التكامل ، هذا التلقيق الذى يسمى أحيانا بالتكامل يغفل عن أمر جوهري وهو أن نظريات الأدب تختلف

فيما بينها اختلافا جوهريا في الأسس المعرفية التي تقوم عليها ،
وأنه لا ينبغي لنا على الإطلاق أن نضم عددا من المصطلحات التي
تنتمي الى نظرية معينة ونلقه قصرا مع مصطلحات أخرى تنتمي
الى نظرية مخالفة لها معرفيا ، لأن ذلك ينتج تناقضا شديدا في
المبادئ المؤسسة .

هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل أفضل العلاقة بين
النظرية الأدبية والمنهج النقدي وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمذهب ،
لأن كثيرا من النظريات الأدبية كانت تتسم - خاصة النظريات
القديمة - بشيء من العقلانية المطلقة ، وترتبط بمنظومة الأفكار التي
يعتقدونها ويؤمنون بها ويسلمون بمبادئها ، دون إخضاعها للتمحيص
النقدي من ممارسي الأدب ابداعا ونقدا ودراسة ، عندئذ كانت
تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبي .

والمذهب لم يكن مجرد طريقة في التفكير أو اجراء في التحليل .
ولكنه منظومة من المبادئ التي تعطي صورة كلية واجابة تامة عن
السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة ، يؤمن
بها الأديب مبدعا وناقدا ويمارسها دون اية فرصة للتساؤل حولها
أو التشكك فيها أو إخضاعها للمراجعة واعادة النظر .

كان المذهب بهذا المفهوم أقرب الى أن يكون أيديولوجيا ،
فتيارات الأدب القديمة الكلاسيكية والرومانسية حتى الواقعية
كانت تتسم بهذا الطابع الأيديولوجي لأنها كانت ترتبط بمبادئ
عامة في الحياة تنتظم مظاهر النشاط الانساني السياسي والاقتصادي
والثقافي العام .

الأيديولوجية - اذن - لا تقتصر على الأدب ولكنها تتجاوز
ذلك لتشمل موقف الانسان في الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه

فى التاريخ ، والعقائد التى يدين بها • ارتبطت المذاهب الأدبية فى الفترات السابقة على القرن العشرين ارتباطا حميما بهذه المفاهيم الأيدولوجية ، كان لذلك تأثيره الشديد الواضح على مناهج النقد ، وتأثيره المباشر على مصطلحات النقد الأدبى ، لأن النظرية طالما تعدت المجال الأدبى لتشمل موقف الانسان فى الحياة تصبح أكثر شمولاً والزاماً وعدم قابلية للمراجعة الدورية ، بمعنى أنه يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حين لآخر اذا لم تلتحم بشكل واع أو غير واع ، مباشر أو غير مباشر بموقفنا الأيدولوجى فان حدث ذلك يصبح مراجعة هذه المبادئ وتعديلها أمراً بالغ المشقة ، لأن الانسان لا يستطيع أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع متلاحق يتسق مع سرعة ايقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية ذاتها وهذه هى الصعوبة •

اذن نستطيع ان نقول ان الفرق الجوهرى بين المذهب والمنهج يتمثل فى ان المذهب له بطانة ايدولوجية يصعب تحريكها ، بينما المنهج يتكئ فى الدرجة الاولى على مفاهيم عقلية او منطقية يمكن حراكها وتغييرها ، فيصعب على الأديب الذى يعتنق مذهباً ان يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذى يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور ، ان يستكمله بقدر اكبر أو يعدله بمرونة أوضح •

ان الطابع المرن للمنهج يرتبط بصفة أساسية وهى اقتران المنهج بالعلم ، لأننا نعرف ان العلم لا يؤمن بالمسلمات ، فقوانينه دائماً موقوتة ، توضع لتنفى ، فمرونته الداخلية هى خاصيته الأساسية •

ان نظرية العلم تتميز طبقاً للصياغات الفكرية الحديثة بأنها تسمى أحيانا « النظرية التكوينية » بمعنى أن كل ما يقبل

التكذيب والتعديل والتجاوز ينتمى الى العلم ، وما لا يتقبل التكذيب
اى أنه من قبيل الحقائق المطلقة الأبدية الخالدة فهو ليس من
مجال العلم . هذا يعنى ان الحركية المستمرة هي القانون الأساسى
فى العلم

فالمنهج عندما يقترون بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية
ويختلف تبعاً لذلك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادئ
مسلم بها لا تقبل الشك أو الطعن فى مدى زمنى أو مساحة
محدودة ، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهب وتختلف
المراحل التاريخية يمكن ان نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعد
صحيحاً ويمكن تغييره . نتيجة لذلك نجد انه ابتداء من العصر
الحديث تراجعت فكرة المذهبية فى الأدب والنقد ، وحلت محلها
فكرة المنهجية ، هذا التراجع اقترون بتراجع الأيديولوجيا والمنظومات
الكلية الشاملة التى تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة ، وتزايد
الطابع النقدى والارتباط بالأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من
نزعة تكذيبية ، ونقص بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائماً
لتعديل حكم القيمة خضوعاً لحكم الواقع .

تلك هي النقطة الجوهرية فى العلم ، فهو لا يطلق قيماً مثل
الأيديولوجيا لكنه يمسك بحقائق ، وينحى الأفكار القيمة كلها
التي تمتلك أهمية خاصة لبعض المبادئ لكى يركز على كيفية
تمثلها فى الواقع .

هذا النزوع العلمى هو الذى جعل النقد يتطور طبقاً لتطور
نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية الى مرحلة المنهجية . ونلاحظ
أيضاً أن هناك قدراً من التداخل بين المناهج المختلفة ، لأن
الفواصل التى تعزلها ليست قاطعة أو حاسمة ، لكن هذا التداخل
لا يؤدى عند النظر الصحيح الى الاختلاط أو التشويش ، فهناك
مناطق مشتركة تتعدل بها المناهج طبقاً لكشوفها المتوالية ، الى

جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التخارج والتباين وهما يتضحان في المقام الأول عند اختلاف الأسس المعرفية للمناهج المتعددة ، وفي هذه المناطق لا يمكن أن يلتقي منهجان إذا اختلفت أسسهما المعرفية وإذا اختلفت النظريات التي يعتمدون عليها ، أما عدا ذلك فسنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعا وانتشارا ، فالمناهج تعدل من حركتها في مسارها بمحاولة استخلاص العناصر الفعالة التي ما زالت قادرة على الإجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبية وادخالها في النسيج المنهجي الجديد ، وبعبارة أخرى وبمثل واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية الى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم في مرحلة محددة حاولت انكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها! واحداث قطعية مع الماضي ، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل ، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بيا كي تنفذ الى قلب المنهج البنيوي ، تأخذ منه مجموعة من تصوراتها وتضمها الى جهازها النظري والاجرائى والاصطلاحي ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت في بدايتها شكلية بحثية مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتها لتستبقى تلك العناصر التي مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية في نظرية الأدب التاريخية ، وتدرجها في نسقها الجديد فيما بعد البنيوية .

لكن يجب التأكيد على أمرين ، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة :

الأول - أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق ، ولا بد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفى وليست متناقضة .

الثاني - أنه يوظف دائما لاستكمال الاجراءات التي تؤدي الى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية .

نستطيع إذن اعتمادا على هذا المفهوم العام للمنهج وتطوره من الارتباط في المراحل الأولى بالجهاز المنطقي الفلسفي ، للاقتراح منذ بداية العصر الحديث بالطرائق العلمية التجريبية الاستقرائية ان تمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتجسد في منظومتين :

*** المنظومة الأولى :**

وهي المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة ، ولا تضم نظرية واحدة في الأدب وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة .

*** المنظومة الثانية :**

وهي منظومة البنيوية وما بعدها ، وهذا هو المدخل الذي نستعرض منه خارطة المناهج النقدية .

ولكننا نريد ان نطرح سؤالا ، وهو سؤال أساسي في موقفنا من هذه المناهج ، سؤال طالما طرح منذ بداية عصر النهضة العربية وحتى الآن ، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه في أية مرحلة من المراحل مع أننا الآن في أشد الحاجة - وأكثر من أي وقت مضى - لأن نستوضح رؤيتنا له ، ونذكر مساره الصحيح ، هذا السؤال هو :

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشديدة الى مجموعة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التي تنتمي الى قوميات وأجناس ولغات مختلفة ؟ ، أم أننا نتكلم عن محصلة انسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتنطبق

عليها جميعا ؟ وبعبارة أخرى في دراستنا للمناهج النقدية هل يصح التمييز أو ينبغي التمييز والفصل بين ما هو عربي وما هو أجنبي ؟ . وهل خضعت المناهج النقدية في الثقافة العربية لنفس المحددات والمقومات وأشكال التطور التي خضعت لها في الثقافة الغربية ؟ وما هي العلاقة بين الدائرتين ؟

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة ، وينبغي أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيلا .

والذين يطرحون هذا السؤال غالبا ما يتخذون مواقف متباينة ، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وأدب وثقافة عربية فحسب ويضعها في مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالمية مقابلة للتغاير والاختلاف ويعتمد في ذلك على أسباب تاريخية ومنطقية معقولة ، فلكل من الأفقين تاريخه وتطوره وارتباطاته الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية ، الأمر الذي يبرز في الظاهر المقولة التي تدعو الى التمييز بين ما ينتمي للدائرتين العربية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى .

هذا موقف علينا أن نأخذه في الحسبان وعلينا أن نخضعه لشيء من التحليل النقدي في الدرجة الأولى ، ولعل أصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك ، الذين يرون أن الفكر الانساني لم يتمثل أبدا في جزيرة معزولة ، ولم يتطور عبر سجون اللغات والأقاليم ، وإنما كان دائما يجد سبيله لاختراق هذه الحواجز ليسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التي تنشأ فيها وتخضع للشروط التاريخية التي تكفيها ، لكنها لا تلبث أن تسرى بعد ذلك في الفكر الانساني كله تخلق تيارات أشبه ما تكون بتيارات عالمية ، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر ، وتأخذ في حسابها اختلاف التضاريس في التجليات المختلفة .

فمثلا ما يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافية ولا تاريخية ، ولا لغوية واحدة ، وانما يخضع لعصور ومراحل عديدة ، وينتمي الى لغات وثقافات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافيا وتاريخيا ولغويا وثقافيا ، ومع ذلك لا يمنع هذا من ان ندرك شيئا من الشمول الكلي بين تياراتها المختلفة، وان المقولات الأيديولوجية خاصة المتعلقة بالعقائد التي كانت تفصل الناس وتكاد تجعلهم اجناسا مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضارى ، فاذا كان هذا منطق العصور القديمة ، فانه لايمكن أن يظل منطق العصور الحديثة . وربما كان تناول النظرى لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها ، وكانت الأمثلة التاريخية هي التي تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك .

· منظومة المناهج التاريخية

- - المنهج التاريخي
- - المنهج الاجتماعي
- - المنهج النفسي الأنثروبولوجي

٢ - المنهج التاريخي

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث ، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الانساني ، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى الى العصر الحديث ، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي ، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة .

وفيما يتصل بالمجال النقدي على وجه الخصوص ، نجد أن الاطار الفكري انبثق داخله هذا الوعي التاريخي كما تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسية ، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوروبية والغربية المركزية الى الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية إبان النصف الأول من القرن العشرين ، كانت الرومانسية هي التي تبلور وعي الانسان بالزمن وتصوره للتاريخ ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء ، والقضاء بشكل نهائي على فكرة الدورات الزمانية- أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ ، بمعنى أن الأفكار التي كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية في الماضي ، وتنظر الى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً وتدهوراً .

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسي ولتري مسيرة الانسان في الزمن طبقاً لقوانين النشوء والارتقاء ، والتطور ، والانتقال من المراحل البدائية الى المراحل الأكثر تقدماً .

كانت الفلسفة - بطبيعة الحال - باعتبارها المجلى النظرى لوضع الأفكار الأساسية فى الثقافة الانسانية هى التى تمثل فيها هذا الوعى التاريخى ، وذلك بتصوير العصور الماضية على انها قد تدرجت من العصور البدائية التى كانت تسود فيها الأنظمة الاسطورية الى العصور الدينية ثم الى العصور الانسانية الحديثة .

الرومانسية - اذن - فى الفكر النقدي ، هى التى بدأت التوجه الى التمثيل المنتظم للتاريخ ، باعتباره حلقة من التطور الدائم ، يتم فيها تصوير الأدب باعتباره تعبيراً عن الفرد والمجتمع ، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وباعتباره - وهذا هو الأهم - تعبيراً عن الحياة فى تدفقها وانهمارها .

اذن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة ، وتحمله وظيفة تغيير هذا الواقع ، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة ، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها ، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين ، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع ، هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى ، بحيث لا تكون أعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية . ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية ، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى .

وقد ترتب على ذلك شئ بالغ الأهمية وهو تمثل الانتاج الأدبى فى جملته باعتباره عاكساً لحركة الحياة والمجتمع ، وتطوراتها ، وممثلاً على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها ، ولارادة التغيير ، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد .

الثورة - اذن - كانت تعكس التفاعل الحيوى الساخن للابداع
الأدبى مع الواقع الاجتماعى الخارجى ، بمعنى احلال منظومة من
المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية ، مخالفة للمنظومات السائدة .

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط
الثقافية والبيئات الجامعية على السواء ، ومحاولة رصد أكبر عدد
من البيانات عن العصور السابقة ، كان هذا يمثل الترجمة العلمية
للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده ، وضرورة الاهتمام
بالتوثيق ، وعدم قبول الأشياء كمسلمات ، والاعتماد على العقل
والبرهان ، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة
نسبتها الى اصحابها وتوثيقها ، ودراسة المصادر الأدبية ،
وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين ، وعلاقات الآداب المحلية
بالآداب العالمية . كل هذا أكمل التصور الزمنى ، والى جانب تمثيل
التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء
هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره اطارا آخر تنتظم فيه علاقات
الابداع المحلية ، والاقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى
الآن ذاته . أى أن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد
مصادرها ، وتوثيق نصوصها ، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن
علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها ، كان الخطوة التالية فى
المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبعا لفكرة الوعى التى
وسختها المدرسة الرومانسية .

ولعل هذا التوجه فى توثيق المادة الأدبية وتنظيمها زمنيا ،
ثم ترتيبها طبقا لأهميتها كان مرتبطا - ايضا - بنشأة الطباعة
واعادة النشر ، والامكانيات الهائلة الجديدة التى توفرت فى عصر
الطباعة .

لم يكن ذلك ممكنا فى العصور السابقة ، لأن طبيعة تداول
الأعمال ذاتها ، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح

بإقامة مثل هذا النظام ، وهذا النظام يعتبر سمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور في العصر الحديث ، ولعل هذه النقطة - على وجه التحديد - هي من تلك النقاط التي مازالت قائمة بضرورة في البحث الأدبي ، إذ أن الخطوة الأولى التي ينبغي على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع في بحثه ، هو أن يتساءل عن مادته . مدى تحققه من نسبتها إلى أصحابها ، الأمر الذي ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين ، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم ، ثم الكشف عن مصادرهم في التأليف ، ووضعهم في موضعهم على الخرائط الثقافية العامة .

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند « هيجل » وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية .

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن ، فالماركسية في تمثلها لبناء الحياة المختلفة - ومصطلح البناء مأخوذ من مجال المعمار - أدارت تصورهما على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا .

فالأبنية السفلى تتمثل في حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشر ، في تجسيدها المادي في الجانب الاقتصادي ، والسياسي ، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد في الانتاج المتمثل في الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية ... الخ . والأبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها بل تعنى على العكس من ذلك تصورا مكانيا .

أما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى ، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ، ولعل الطبقة

الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلى ، ولكن اعتمادا في الآن ذاته عليها هي الآداب والفنون .

وقد اعتمدت الماركسية - الى جانب ذلك - على تصور فلسفى للعصور المختلفة : واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة « الحتمية التاريخية » ، أى انها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية ، تمثلت التاريخ البشرى باعتباره مراحل لا بد أن تتوالى على النمط الذى وضعته ، وقد تمثلت فى الانتاج الفكرى والأدبى طبقا لمحورين :

المحور الأول :

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورى بالواقع المادى الملموس فى المجتمع والحياة ، وهذا اقضاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية فى تكيف الأدب والفن ، وتركيز على الجوانب المادية .

المحور الثانى :

ربط الانتاج الأدبى والفنى والفكرى بالتسلسل طبقا لحتمية ثابتة ، وجبرية لا فكاك منها ، كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية ، تخضع للنظام الرأسمالى ، ولا بد أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشتراكى ، وكل الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصادقيتها ، هذا هو المنظور الماركسى الجوهري ، فهو تاريخى حتمى .

لعبت النظرية الماركسية دورا هاما فى تكريس نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحا فى النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية ، وذلك عن طريق الدعوة الى حتمية التطور التاريخى نحو الاشتراكية ، وبهذا أصبحت تضع الانتاج الأدبى والفنى فى قوالب طبقا لمحددات متعينة سلفا يحدود النظرية ، بالرغم

من المراجعات الكثيرة أو وجوه النقد العميقة التي أدخلها الماركسيون المنحرفون في مجال الأدب ، ويكفى - هنا - أن نشير الى اسم بالغ الأهمية ، وصانع النظرية الماركسية المتطورة في الأدب ، والمنشق على الفكر الروسي الذي تحدد ابتداء من عام ١٩٣٣ في المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين ، وهو « جورج لوكاش » ، ونشير هنا الى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخي في دراسة الأدب ، والفكرة التي نريد الإشارة اليها هي أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية ، لسبب بسيط هو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية ، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم ، أما إذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر ، وليس من حق الأدب إلا يكون تاريخيا ، بمعنى - وهذه هي النقطة الجوهرية التي نود الإشارة اليها - أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الابداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الابداع بالبحث والدراسة والنقد ، وإنما أصبح قدرا لابد للمبدعين أن يلتزموا به ، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرىء قوانينه ، ويطبقها على هذا الانتاج .

فالتاريخ ابتلع الأدب ، ابتلع الفن ، ابتلع الثقافة ، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفا ، وهو أنه عليه أن يساق سوقا كما تساق المجتمعات لكي يفضى في نهاية الأمر الى التحقق الاشتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب سواء تلكأت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت ، لكنها مضطرة أن تذهب اليه في نهاية الأمر الى جانب هذا التمثل الصارم لخضوع منطق الابداع ، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية .

هناك مناهج أخرى في النقد كانت أكثر تخففا ومرونة من المنهج الماركسي ، تسلم بمبادئه ، ولكنها تفسح هامشا لحرية الفرد ، وحرية المبدع ، وحرية الباحث ، وحرية الناقد ، بحيث لا يصبح مضطرا الى أن يندرج في هذه المنظومة الحتمية ، سنشير الى أهم هذه المناهج :

✽ الواقعية النقدية :

وقد تبلورت في منتصف الخمسينيات ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت في نظرية الالتزام الوجودية ، وانتهى تمثلت في قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلا فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير للفكرة التاريخية . فالمبدع أو الأديب - على وجه التحديد - يعتبر قائدا فكريا في مجتمعه ، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التي تواجه المجتمع في صراعاته الداخلية ، أو في صراعاته الخارجية مع الغازي الذي يمكن أن يحتل وطنه مثلا . وقد كانت تجربة الوجودية مع النازية وغزو ألمانيا لأوروبا تجربة مريرة في الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها ، وكذلك التجربة الداخلية في صراع الطبقات ، وضرورة الدفاع عن الحرية ، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات .

هناك عدد من القضايا الأساسية ، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبي ابداعا ونقدا ، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفا سلبيا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل مسؤوليته تجاهها .

الوجودية - اذن - في الفكر الابداعي وفي الفكر العام ، ولكن الابداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هناك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة ، هذه الثنائية تتمثل في :

الحرية/المسئولية ، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبني قضية ، لا بد أن تتبناها أنت ، وهذا هو مجلى الحرية . الحياة موقف بالنسبة للفكر الوجودى الأدبى ، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم فى الحياة ، وطبقا لنوعية المواقف التى يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات .

ان المسئولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التى تفرس الوجود الانسانى فى التاريخ ، وتمثل التطور النقدى للمنظور التاريخى عند الوجوديين . وبين قطبى الحتمية التاريخية ، والموقف الوجودى ، كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية فى دراسة الأدب .

ولابد لنا أن نرجع الى الوراء قليلا ، ونقفز من منتصف القرن العشرين الى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخى النقدى .

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية فى ربط الأدب بالحياة ، وتأسيس طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب ، بالافادة من المعطيات التاريخية ، ومن العلوم المختلفة ، نشير فقط الى اسمين جوهريين ممن أسهموا فى تشكيل الاتجاه التاريخى فى النقد الأدبى بعيدا عن قطبى الأيدولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية أخرى ، وهذان الاسمان هما « تين » و « لانسون » .

أما « تين » فهو ناقد فرنسى كبير عاش فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له ، وهى :

١ - البيئة .

٢ - الجنس .

٣ - الوسط .

ونظرية « تين » تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثة في ربط الأدب بالحياة ، والتي تتحكم فيها عوامل حددها « تين » وهي :

١ - البيئة التي ينشأ فيها المبدع .

٢ - الثقافة .

٣ - التربية

٤ - العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه وتصبح أدبه .

وقد أخذ على نظرية « تين » من الوجهة الفكرية عدم افساحها مكانا ملائما للعبقرية الشخصية . كان لجعل البيئة والظروف الخارجية التي تحدد نوعية الابداع ومستواه ، ما يغفل ان هذه البيئة كثيرا ما يتعايش فيها مبدعون ، فينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية في القوة والجمال ، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الانتاج، وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية ، الأمر الذي يتطلب افساح مكان للعنصر الفردي وأهمية الموهبة الفردية في الابداع الأدبي .

ولكن « تين » قد تدارك هذه الفكرة عندما اشاد بعبقرية شكسبير في مقدمة كتابه عن الأدب الانجليزي .

ان هناك اشخاصا أدباء كبارا ، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذي عاشوا فيه ، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الابداع لا يمكن ان تفسر فقط طبقا لنظريته السابقة ، بل لابد من ادخال معامل آخر ، وهو معامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص في حساب الناقد والدارس للابداع الأدبي .

وفي بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخي في الأوساط العلمية والأكاديمية عند أستاذ عظيم هو « لانسون » ، وهو يعنينا هنا بصفة أساسية لأمرين :

الأول - أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا في النقد العربي ،
ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من
نقادنا العرب ، ومحمد مندور من الجيل الثاني ، الأمر الذي يجعل
اللانسونية - وهي التسمية التي نطلقها على المنهج التاريخي في
النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه - ذات أثر كبير على النقاد العرب .

الثاني - أن لانسون على وجه التحديد في كتابه « منهج
البحث في الأدب » وهو كتاب بالغ الوجاجة والكثافة والجمال ،
نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخي في دراسة
الأدب ونقده فيه فقد كان كتاب لانسون هذا هو البلورة العلمية
الآخرة للمحددات الأساسية في المنهج التاريخي في النقد الأدبي .

ولكن النقد التاريخي ما لبث أن تطور وانزلق الى نوع آخر
من النقد وهو الذي نطلق عليه النقد الاجتماعي ، ويكفي هنا
أن نشير الى العلاقة الجوهرية بين النقد التاريخي من ناحية ،
والنقد الاجتماعي من ناحية أخرى ، وأن حاضنة النقد الاجتماعي
كان هو النقد التاريخي ، بمعنى أن أهم المبادئ التي نمت بعد
ذلك ، واستقرت في النقد الاجتماعي قد نشأت في حضان النقد
التاريخي .

ولذلك نجد من العسير في الثقافة العربية - الى درجة كبيرة -
أن نفصل بين التوجهين ، لأن الحدود متداخلة بين المنهجين ،
وربما كانت وسيلتنا في الفصل بينهما هي نفس الوسيلة التي
أشرنا اليها عند الحديث عن « لو كاش » عندما قال أن البحث
والنقد اذا توجه الى التاريخ القديم كان تاريخيا واذا توجه الى
العصر الحديث ، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيا .

والنقد الاجتماعي نفسه قد أثر بدوره في توسيع دائرة اهتمام
النقد التاريخي بالعصور القديمة ، فبينما كانت الدراسات
التقليدية السابقة تهتم في العصور القديمة بالابداع الأدبي المرتبط

فحسب بحركة الساسنة وقيام وسقوط الدول ، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة ، استطاع النقد الاجتماعي ، أن يطور في هذا المفهوم التاريخي ليجعل الاهتمام ينصب - أيضا - على الهامش المقموع ، والمبدعين البعيدين عن السلطة ، وادباء الشعب ومن تغفلهم المصادر ، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية ، وخاصة في الابداعات الكبرى الجماعية للشعب ، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور ، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبي . كان هذا مظهرا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعي في تطوير المفاهيم التاريخية في الأدب ونقده .

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخي :

أولا - ما يتصل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية . بمعنى أن تناول وتنظيم الانتاج الأدبي في المراحل التاريخية المختلفة ، كان من الضروري تقسيمه الى شعر ونثر . وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها الى شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر مسرحي ، ثم في العصور التالية الى شعر غنائي وكتابات سردية قصصية وروائية ، وكتابات مسرحية نثرية ، كان من الوسائل الهامة للمنظور التاريخي في النقد الأدبي ، وإن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبي ، الذي كان علم التاريخ يقدم النموذج التصوري والنظري له .

ثانيا - تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية ، وكتابة تاريخ الآداب ، والتاريخ الأدبي نفسه يدين في هذا للمنهج التاريخي النقدي في نشأته وازدهاره ، التاريخ الأدبي باعتباره علما موازيا ومتداخلا ومستقلا عن النقد .

لكن النموذج الذى ساد فى تاريخ الأدب - للأسف - أصبح نموذجاً تقليدياً ، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واتكأ عليها وأخذ يكررها طبقاً لهذا النموذج فى تاريخ الأدب ، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية ، بمعنى أنه يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب ، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتماء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية ، وإشارات عابرة تعتمد على « الكلاسيكيات » المتداولة عن الحياة الاقتصادية ، ثم عن الأوضاع الثقافية ، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته ، وتمثل مجال تخصصه ، يكون قد انقطع نفسه ، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لى يربطها ربطاً آلياً بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمدخل لدراسته .

المشكلة فى هذا التصور أنه يفتقد إلى عنصرين جوهريين . وهذا هو مآزق النموذج السائد فى تاريخ الأدب ، وهذان العنصران هما :

العنصر الأول :

يتمثل فى أنه يتكىء على مجالات معرفية وعلمية ، لا يملك الباحث فى الأدب ، الأدوات التى تمكنه من البحث فيها ، وتجهيز مادته بنفسه .

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتها وطرائقها ووسائل تحليلها ، والبحث فى الأدب - عادة - يقوم إدراكه على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم محدودة للغاية ، وإن لم تكن معدومة ، لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله

يضيف اضافة حقيقية للمادة المدروسة ، بحيث يكون تابعا لغيره
ومستخدما لمادة سابقة التجهيز دون أن يتمكن من اضافة شيء
اليها أو تعديل مقولة من مقولاتها ، هذا هو العيب الأول في
الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب .

العنصر الثانى :

وهو أخطر من الأول، أن كان البيانات التى يجمعها من هذه
المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الاطلاق
على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الابداعية التى يحللها ،
فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية
أو المسرحية ، وبيان قيمتها الجمالية هى الوظيفة الحقيقية لدارس
الأدب ، لأن دارس الأدب وناقده هما الخيران فى الأدب ونقده ،
والخبرة بالمادة تقتضى القدرة على معرفة المستوى الابداعى ، فاذا
تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الابداعية ، ووضعت على
نمط واحد ، فقد فقدت قدرته على التمييز ، وتنازل عن مهمته
التخصصية فى دراسة المادة الأدبية . هذا الكشف عن القيمة
النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى فى
تحقيقه عند مقارنة نص ابداعى ، وعندئذ نجد أن تاريخ الأدب كثيرا
ما يفتقر لهذه الوظيفة الجوهرية ، وهى القدرة على أن نضع أعمالا
ابداعية موضع تقدير طبقا لقيمتها الجمالية ، وذلك لسبب بسيط.
هو أنه نتيجة للمنهج الذى يستخدمه الدارس ، فانه يميل الى
التركيز على تلك النصوص التى تخدم الاشارات السياسية
والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها ، وتصبح الأعمال الأدبية
مجرد شواهد على هذه الحقائق ، مما أدى الى جعل الدراسة
الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية ، ومجالا لاضعاف قدرة
الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية

والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبي ، لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب ، وإنما يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه ، وأن يبحث عن أدواته التي لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية ، والا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى ، ولكن يظل تاريخ الأدب الذي كان أحد النتائج الهامة جدا للمنهج التاريخي في نقد الأدب ، فرعاً هاماً من الدراسة الأدبية ، لا بد من الاهتمام به وتطويره .

ثالثاً - من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي ، ما نعرفه في تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة ، ما نعرفه - مثلاً - في مذاهب النقد الأدبي ابتداءً من الكلاسيكية إلى أن نصل إلى المناهج الحديثة الأخيرة . ولأننا نعرف أن الكلاسيكية إما أن تكون هي الكلاسيكية القديمة ذاتها ، أو الكلاسيكية الجديدة التي ترتبت على بعث النظريات القديمة ، وتأويلها وتفسيرها في عصر النهضة ، وكذلك الرومانسية التي نشأت في الفترات التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانتقلت إلى العالم العربي في القرن العشرين بتجليات مختلفة ، إلى غير ذلك من المذاهب الأدبية التي نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها في مذاهب النقد الأدبي .

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها في عرضنا للمنظور التاريخي هي النقطة الخاصة بالمصطلحات .

إن المنهج التاريخي في نقد الأدب يستعير مصطلحاته - بطبيعة الحال - من مجالات التاريخ ، التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما ، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التي نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ ، وأصبحت علامة على منظومات

فكرية ، ومذهبية . الى جانب ذلك فان المنهج التاريخي قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء ، عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت ، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع .

اذن نجد الجهاز المفاهيمي « منظومة المصطلحات » في المنهج التاريخي تستقى من هذه العناصر مرتبة على النحو التالي : التاريخ أولا ، اى المصطلحات التى اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت فى الوعي الثقافى ، وثانيا المصطلحات المتنوعة من علم الأحياء .

أهم مراجع المنهج التاريخي :

- ١ - المنهج التاريخي : للدكتور حسن عثمان .
- ٢ - منهج البحث فى الأدب واللغة : ترجمة الدكتور محمد مندور .
- ٣ - البحث الأدبي : الدكتور شوقي ضيف .
- ٤ - مصادر الشعر الجاهلي : الدكتور ناصر الدين الأسدي .
- ٥ - مناهج البحث فى الأدب : الدكتور شكرى فيصل .
- ٦ - مفاهيم نقدية : تأليف رينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور .

٢ - المنهج الاجتماعي

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية ، وقد انبثق هذا المنهج - تقريبا - في حوض المنهج التاريخي ، وتولد عنه ، واستقى منطلقاته الأولى منه : خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة ، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور . بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان ، إذ يشف المحور الزماني عن امكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية ، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ، وعبر اختلافات المكان - أيضا - إذ أن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة .

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع ، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي ، وانصببت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي ، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي الى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع ، وبفكرة الطبقات ، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي ، وليس على المستوى الفردي ، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي ، كان

ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته ، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الابداعية والفنية .

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التى طورتها الواقعية فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب ، لكن المشكلة الأولى التى واجهت الدراسات التى تربط بين الأدب والمجتمع ، كانت تتمثل فى فرضية مؤداها ، انه كلما ازدهر المجتمع فى نظمه السياسية والاقتصادية وفى ثقافته وانتاجه الحضارى ، نشب نوع من التوقع ، بأن هذا لابد أن يصحبه - أو من الطبيعى أن يصحبه - ازدهار أدبى . غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا ، فكثير من الفترات التاريخية التى كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسى ، وتدهور اقتصادى ، وترد اجتماعى شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا . ولعل ذلك يتضح اذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربى ، فالعصر العباسى الثانى الذى كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب الى الأعاجم ، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هى التى اقترنت - على وجه التحديد - بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية ، وهم الذين يمثلون ذروة الابداع الشعرى فى الثقافة العربية .

اذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية ، وازدهار مستوى الابداع الأدبى من ناحية أخرى ؟

كيف يتم تفسير ذلك ؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادى ذلك ، يطلق عليه تصور العصور الطويلة ، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية ، والأبنية

الثقافية والابداعية : ليست علاقة مباشرة وفورية ، ولكنها تسفر عن نتائجها بايقاع بطيء ، بمعنى انه يمكن ان يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة ، ويكون الأدب في موقف ضعيف ، لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر ، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها ، وتفاعله الداخلي للابتكار والابداع نتيجة لها ، يمكن ان تكون الدواعي التي ادت الى هذا الازدهار قد زالت ، فيبرز الازدهار على وجه الحياة في الفترة التي تكون أسبابه فيها قد اختفت ، لأن العلاقة تقتضى فترات تخمر ، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الايقاع .

لكننا لو نظرنا الى التاريخ في جملته ، نجد أن التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة ، وليس على مستوى المنحنىات القصيرة جزئيا ، أى انه في المثال الذى ضربناه ، يمكن أن نقول أن هناك عصر ازدهار عربى ، تمثل فى نشأة امبراطورية عربية اسلامية كبرى فى امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية على فترات متفاوتة ، وأن هذه الامبراطورية العربية الكبرى ، لم تنبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة فى مجملها . هذا ما يطلق عليه « قانون العصور الطويلة » الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة ، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة ، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ، ارتباطا زمنيا طرديا ، وليس عكسيا ، بالرغم مما وجه اليه من انتقادات قبل ذلك .

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا الى جنب فى تعميق الاتجاه الى الاعتداد بالنقد الاجتماعى ، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية ، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات

متعددة ، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين اطلق عليه « علم اجتماع الأدب » او سوسولوجيا الأدب ، وقد تأثر هذا العلم في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب . وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر . وتبلور في منتصف القرن في تيارين متوازيين ومتباعدين في الآن ذاته :

التيار الأول :

يطلق عليه علم الاجتماع الظواهر الأدبية ، وهو تيار تجريبي امبيريقى ، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الاحصائيات والبيانات ، وتحليل المعلومات ، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة ، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها

هذا التيار الامبيريقى التجريبي في دراسة اجتماعية الأدب ، يرى الأدب باعتباره جزءا مكونا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية ، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور ، يقتضى تجميع أكبر قدر - من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية ، فعندما نعلم الى دراسة الرواية ، فاننا ندرس الانتاج الروائي في فترة محددة ، ونضع البيانات الاحصائية الشاملة له ، نجد أن الانتاج الروائي جزء من الانتاج السردى الذى يتمثل في القصة ، والقصة القصيرة والرواية ، فنأخذ في التوصيف الكمي لهذا الانتاج : عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة ، عدد الطبقات التي صدرت منها ، ولو أمكن أن نصل الى عدد القراء الذين تداولوها ، الاستجابات المتعددة ، درجة الانتشار ، وما تعرضت له من عوائق ، وما أثارته من ردود فعل ، مستخدمين في ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الامبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة

الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية ، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الانتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك ، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية ، هي التي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه ، وردود الفعل الناجمة عنه .

تزعم هذه المدرسة في دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون ، من أهمهم في المدرسة الفرنسية « سكاربيه » وله كتاب في على اجتماع الأدب ، وهو يدرس الأدب كظاهرة انتاجية ترتبط في آلياتها وفي قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم في الدرجة الأولى .

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة ، أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية ، يستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة ، مع تلك الرواية التي انتشرت لأنها تعتمد الى الاثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي الى الانتشار . في منظور هذا الاتجاه لتستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة ، لأن الأساس الذي يحكم هذه الدراسات في الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا ، لا علاقة له بالكيف . فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية ، وبما أنها ظواهر اجتماعية ، فاللغة التي تسعفه في هذه الدراسة هي لغة الأرقام ، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ ، وعدد الطبعات ، مجموع القراء ، وإذا كانت قد ترجمت الى لغات أخرى ، أو تحولت الرواية مثلا الى فيلم سينمائي أو انتجت في مسلسل تليفزيوني ، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية ، وتغير في الأعداد الكمية للمتلقين .

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية

إذا أردنا . ولكن هذا المنظور لا يمتلك امكانية الحكم بالقيمة على الأعمال الأدبية ، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف ، وبالتالي لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الابداعية .

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالي والنوعى للأعمال الابداعية . وسنضرب لذلك مثلا بدراسة تطبيقية ، لأن الدراسات التطبيقية هي التي يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج ، والآثار المترتبة عليها ، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت في الثقافة العربية وقد أجرتها منذ آونة باحة سويدية وهي « مارينا ستاغ » وقد ترجمت الى اللغة العربية في كتاب بعنوان « حدود حرية التعبير » ، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والاحصائية والتحليلية ، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب ، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة ، وهي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات ، أي في ثلاثة عقود ، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية ، حيث ترى أن الابداع القصصي هو أكثر أشكال الابداع ارتباطا بحركة المجتمع ، وأن هذا الابداع - غالبا - ما يصطدم بعوائق تتمثل في المنوعات والمحرمات الاجتماعية ، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة ، وهي المنوعات الثلاثة التقليدية :

١ - المنوعات السياسية .

٢ - المنوعات الدينية .

٣ - المنوعات الأخلاقية .

ترى الكاتبة - وهذا هو المنطق الثاني المنهجي للدراسة - أن الحرية قرينة الابداع ، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر

لتدخل المجتمع في تكييف الانتاج الأدبي ، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب ، ولكن حتى قبل ان يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته ، بمعنى أن الكاتب الذي يعرف بحكم خبرته الاجتماعية ان أعماله تمنع اذا اتسمت ببعض الجراءة ، فانه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية ، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكاتب ذواتهم . لذلك فان مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع ، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الابداعية ، فهي ليست مؤشرا كميا فحسب ، ولكنه مؤشر نوعي يمكن قياسه .

لقد عمدت الباحثة الى تحديد حالات الكتاب المصريين ، الذين تعرضت أعمالهم الابداعية في مجال القصة القصيرة للحظر كليا أو جزئيا يمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال ، أو اضطروا الى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة ، فدرست تلك الحالات التي هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها في أماكن أخرى تخلصا من الرقابة المفروضة عليهم .

هنا نجد ان تطبيق « مارينا استاع » للمنهج الامبيريقى في سوسيولوجيا الأدب أدى الى ربط التطور الحضارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الابداعى لكتابه ، وان قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع والتي تزعم السلطات المتعددة في المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة : والحريصة على عدم المساس بها ، وهى في حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى اليها .

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية ، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقييم الظواهر طبقا لخواصها النوعية .

صحيح أن النماذج التي أتاحت للباحثة أن تدرسها ، والتي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر في الخارج ، و تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصري في تلك الحقبة التاريخية المحددة ، وليس التعرض للمنع أو القمع مقياسا للجودة ، ولكنه أحد المقاييس ، هذا ومن جانب آخر فإن هناك أعمالا أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التي صودرت جراءة وشجاعة وطموحا الى تحريك منظومات القيم ، ولكنها تؤدي ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء عندما تعتمد الى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية ، دون أن تتيح لخباء القائمين على الرقابة ، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها ، خاصة اذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات .

ان الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافي في حدود ابداعاته ، ويحول خطابه الثوري من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية ، الى مستواه الابداعي الذي يستخدم تقنيات فنية عالية الاتقان ، يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات ، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية في خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع في الاتجاه الذي يتخيره .

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الانتاج الثقافي بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية .

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه ، بالإضافة الى أنه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية ، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق فى امكانية تفسيرها ، وربطها ربطاً عميقاً ، بل وقيم التوازى بين ظواهر غير متجانسة أصلاً ، لأن الأدب إنتاج تخيلى وإبداعى يغير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة . فاقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسولوجية للأدب الامبريقية أو التجريبية ، الأمر الذى يجعل نتائج عملها فى نهاية المطاف مجرد اضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التى تخدم علماء الاجتماع ودراسته أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه ، فالمقياس الذى اتخذه هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية ، لأن النقد فى جوهره لابد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود الى التمييز النوعى ، ومع أنه وخاصة النقد الحديث يزعم دائماً التخلص من أحكام القيمة الا أنه عندما يفقد صلاحيته وامكانيته لتمييز بين المستويات المختلفة فى الأعمال الإبداعية يصبح معيباً فى جوهره .

من هنا وبالتوازى مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية ، بدأت تنشأ مدرسة أخرى فى سوسولوجيا الأدب ، وهى التى يطلق عليها المدرسة الجدلية وهى أكثر خضوعاً للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية .

التيار الثانى :

ويطلق عليه المدرسة الجدلية وهى تعود الى هيجل نفسه ورأيه الذى بلوره فيما بعد ماركس فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الانتاج الأدبى والانتاج الثقافى ، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية .

المنظر الأساسى لهذا الاتجاه هو « جورج لوكاش » فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة ، وقدم بعض الدراسات الأخرى التى تعد اسهاما مبكرا فى نوع آخر من الدراسات السوسولوجية للأدب ، وهو الذى يسمى (سوسولوجيا الأجناس الأدبية) وهى التى تربط بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات ، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البرجوازية الغربية .

ظلت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافيزيقى ، لأنها تنبثق من تصور أساسى ، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة ، لا تقف عند الجزئيات ، وإنما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها . الأدب - اذن - يصبح من المنظومة الثقافية ، ويصبح ارتباطه بها عضوية ، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته .

جاء بعد لوكاش اكبر منظر لهذا التيار من سوسولوجيا الأدب ، وهو « لوسيان جولدمان » . ينطلق جولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها ، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة ، والتقنيات الاجرائية التحليلية المبتكرة التى جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الابداع الأدبى) ، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى ، وليس الجانب الكمي الذى كانت تهتم به مدرسة سكاربيه .

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابهة التى يمكن ان نوجزها فى النقاط التالية :

أولاً - يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد ، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة ، بمعنى أن الأديب وإن كان فرداً ، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ، ورؤية الجماعة التي ينتمى إليها ، هذه النقطة الأولى في نظرية جولدمان ، فالأدب ليس إنتاجاً فردياً ، ولا نعامله باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية ، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي ، وأكثر من ذلك ، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق ، كان تجسده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى ، كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي ، فهناك أدباء يمتلكون وعياً مزيفاً ، فيعبرون عن منظورات شخصية ، وغالباً ما يسقط إنتاجهم في الإهمال والنسيان ، لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء . وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدر على التمثيل الصحيح للوعي الصادق والحقيقي والممكن ، لأن هناك درجات من الوعي ، الحقيقي المنجر بالفعل ، والوعي الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لأفاته .

ثانياً - أن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية ، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر ، وهو ما يفهم من العمل في أجماله ، ويمكن أن نجد تناظراً بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام ، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية ، فأننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية ، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي ، وعندما ننتهي من القراءة ، تكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية ، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب .

ان نقطة الاتصال بين البنية الدلالية ، والوعي الجماعي
الطبقى ، هم اهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح
(رؤية العالم) ، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ، ليس العمل
الأدبي المنفرد فحسب ، لكن الانتاج الكلى للأديب ، ولعصر معين ،
وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور
العلاقة الخلاقة بين الأعمال الابداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية
الخارجية من ناحية ثانية .

انطلاقا من هذا المنظور في علم اجتماع الابداع الأدبي ، أسس
جولدمان منهجه في سوسيولوجيا الأدب ، والذي يطلق عليه المنهج
التوليدي كما نسميه في المشرق والمنهج التكويني في المغرب العربي .
أجرى « جولدمان » عددا من الدراسات التي ترتبط - أيضا -
بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله ، وقد أصدر
كتابه الشهير « من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية » ، درس فيه
نشأة الرواية الغربية ، وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها
المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم .

الاضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي
في دراسته للأعمال الأدبية ، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا
الجانب القيمي الكيفي ، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الابداعية ،
والوعي الجماعي ، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته
على صياغة رؤية للعالم ، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق
والممكن في الآن ذاته ، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائي عظيم
بعمل بوليسي مثلا ، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل
البوليسي ، تجعله مجرد أداة للتسلية والاثارة ، ولكنه لا يمكن أن
يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد
وتشابهك . لكن تظل الاشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في
أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة ، الحياة الاجتماعية

الخارجية من ناحية ، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية ، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة . وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف في التيارين السابقين من سوسولوجيا الأدب ، التيار الكمى عند سكاربيه ، والتيار الكيفى عند لوسيان جولدمان ولوكاش . صحيح ان منهج جولدمان حاول اقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة ، ولكنها مازالت قائمة .

نشير ايضا الى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التى استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربى . وهى دراسة شيقة وظريفة قام بها على وجه التحديد عالم الاجتماع عربى وليس ناقد ادبى ، وهو التونسى الطاهر ليبب رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب ، وقد درس الطاهر ليبب رسالته للدكتوراه في اوربا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف ، درس ظاهرة في غاية الطرافة ، وهى ظاهرة الغزل العذرى في العصر الأموى ، درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم الشعراء العذريون ، حاول ان يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذرى ، بوصفها ظاهرة متميزة في تاريخ الشعر العربى في الفترة الأموية من ناحية ، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى ، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعى .

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربى وهو محمد بنيس ، حاول فيها ان يربط بين الابداع الشعرى الغربى المعاصر والظواهر السوسولوجية في المغربى العربى على وجه التحديد . وهى دراسة تتميز بالتماسك المنهجى . وهناك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربى ، استخدم فيها مبادئ البنيوية التوليدية ، وكانت هذه محاولة لالتقاط العلاقة الدقيقة

والحساسية ما بين الأعمال الابداعية ، والتيار الاجتماعى ، وهى قدرتها على بلورة رؤية العالم .

ولكن يظل مصطلح رؤية العالم فى نهاية الامر من اهم المصطلحات التى تعين الناقد على اجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجى أدبى .

ان التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة منذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار جديد فى سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التيار الكمي والتيار الكيفي السابقين ، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو « على النص » وهذا التيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النصي ، الذى يفيد من معطيات علمي النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد . لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقي الفعلى بين الأدب والحياة ، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة ، لأن اللغة هى مادة الأدب ، ومادة التواصل فى الحياة ، فاللغة - اذن - من منظور علم اجتماع النص الأدبى هى المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقي الذى يمعن التحليل النقدى فيه ، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة . فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدى فى علم اجتماع النص الأدبى هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة .

الخطاب الأدبى - اذن - شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الملائم الذى يجمع الظاهرتين ، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتيارات السابقة فى سوسيولوجيا الأدب ، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراسه الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها ، حتى أن مصطلح رؤية العالم فى نهاية الامر هو تصور

فلسفى وذهنى وفكرى ، ولكنه ليس تصورا تعبيريا أو لغويا ،
وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها .

علم اجتماع النص الأدبى ، له ارهاصات كثيرة وتاريخ عريض
هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسيولوجيا الأدب التى افادت
من تطور المناهج النقدية المحدثه ، البنيوية ، والسيميولوجية
والنصية ، لكى تعثر على الواسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها
الدراسة العلمية الخصبة والجدادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع ،
الذى يمثل هذا التيار ناقد يسمى « بيرزىما » ، وله كتاب بعنوان
« النقد الاجتماعى » ، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التى
سبقتها ، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهت إليها ،
ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا فى سوسيولوجيا الأدب .

مراجع النقد الاجتماعى :

- ١ - التحليل الاجتماعى للأدب : تأليف سيد ياسين - دار
المعارف .
- ٢ - منهج الواقعية فى الابداع الأدبى : د . صلاح فضل
دار المعارف .
- ٣ - البنيوية التكوينية : لوسيان جولدمان - مترجم .
- ٤ - علم اجتماع الأدب : سكاربيه - مترجم .
- ٥ - النقد الاجتماعى : بيرزىما - ترجمة عايدة لطفى .

٤ - المنهج النفسى الأنثروبولوجى

ان اعتبار المنهج النفسى والأنثروبولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية ، انما يتم بشكل تقريبى - لأننا كما سنرى فيما بعد سنتبين انهما امتد بظلهما ، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى الى منطقة البنيوية وما بعدها ، فامتزجا بها وأصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة . وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير اليها باقتضاب ، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى ، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الابداع ، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية ، يمكننا - مثلا - أن نجد فى نظريات « افلاطون » عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة . بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب ، ووظائفه ، كما يمكننا ان نلاحظ أن « نظرية التطهير » ذاتها عند « أرسطو » انما تربط الابداع الأدبى بوظائفه النفسية . واذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة ، والنفاذة التى نعثر عليها فى طوايا النقد العربى القديم سنجد ان كثيرا منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع ، وتعبيره عنها ، وعن الروابط المتشابهة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ، ووظائفها النفسية لدى المبدع . ولدى

المتلقى من جانب آخر . . كل ذلك يمكننا ان نعثر على بلورة منظمة ، وواضحة له في كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ « محمد خلف الله أحمد » الذى نشره بعنوان « من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده » .

برغم ذلك ، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية على النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهاية القرن التاسع عشر بصدد مؤلفات « فرويد » فى التحليل النفسى ، وتأسيسه لعلم النفس ، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الابداع فى الأدب والفن ، كتجليات للظواهر النفسية ، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل « فرويد » من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر ارهاصا ، وتوطئة له ، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس ، أو علم التحليل النفسى عند « سجموند فرويد » .

كانت النقطة التى انطلق منها « فرويد » فى هذا الصدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور ، بين الوعى واللاوعى ، بين مستويات الحياة الباطنية ، واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الانسانية ، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة فى السلوك ، وفى الابداع ، وفى الانتاج .

وكان اهتمامه منصبا - فى الدرجة الأولى - على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التى يطل منها اللاشعور ، وباعتباره الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها ، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين . وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الانسانية .

اعتبر « فرويد » الأدب والفن تعبيراً عن اللاوعى الفردى ، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات ، وصراعاتها الداخلية ، وذلك

عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف ، في مقدمتها :
التكثيف .. والازاحة .. والرمز ، بمعنى أن الحلم يعد الى
الظواهر المبسطة فيوجزها باسقاط تفاصيلها الكثيرة ، ويكتفيها
بطريقة بالغة ، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي الى مجال حسي
آخر ، ويستخدم في ذلك رموزا متعددة ، وسرعان ما أدرك « فرويد »
وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة في التكثيف والازاحة
والرمز ، هي التي تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على
وجه الخصوص .

لجأ « فرويد » - كما هو معروف - الى تاريخ الأدب يستمد
منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي ، فسمى بعض
ظواهر العقد النفسية - مثلا - باسماء شخصيات أدبية ، مثل
عقدة « أوديب » ، وعقدة « الكترا » .. وغيرها ، كما لجأ الى
تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبية
والشعرية ، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته في التحليل
النفسي ، وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور وفي القوانين التي
تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعي وغيرها . كان « فرويد »
يعمل في منطقة التحليل النفسي ، ويهتم في الدرجة الأولى بالظواهر
المرضية مثل العصاب .. وانقصاص الشخصية وغيرها ، وكان ربط
الابداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرضية ايدانا باعتبار المبدع
احدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن
الحالات السوية الأخرى ، ولم يكن ذلك يقلق منهج « فرويد »
ولا تلاميذه في التحليل ، لأن نقطة ارتكازهم ، وبؤرة اهتمامهم تتمثل
في الدرجة الأولى في الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التي تعمل
بها الذات الانسانية .. الكشف عن طبقات الشخصية .. الكشف
عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوصل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها
من أمراض او حالات شاذة .

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلي الذي يفهم العملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابكة بين ثلاثة أطراف ، المرسل .. والمرسل اليه .. والرسالة يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسى للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل أى المبدع الأدب ذاته ، والربط بين انتاجه من ناحية ، وبين تاريخه الشخصى من ناحية أخرى ، هذا التاريخ الشخصى الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر ، وكما هو معروف فى مناهج التحليل النفسى فإن أشد الفترات حسما فى توجيه سلوك الانسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة .. السنوات الأولى فى حياته ، حيث تتكون استجاباته ، ومشاعره ، وتوتراته ، وتتكون طريقة نظراته للأشياء ، واستراتيجية مواقفه فى الحياة . ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله ، وهو تلك المناطق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية ، فإذا ما عانى شيئا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة ، أو لقي بعض التجارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز ، فإذا ما كان هذا الانسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا أصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك ، وأصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسى لإبداعه ، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز ، ولما يوظفه بعد ذلك من أدوات الإبداع الأدبى .. يرتبط بالنظر الى العلاقة بين العالم الباطنى وإلى الإبداع الأدبى ، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى فى الدراسات النفسية ، يجعل التفوق فى الإبداع نظيرا لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون ، فذروة التفوق فى الإبداع توازى ذروة الشذوذ عن النسق السوى للحياة النفسية .. هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الإبداع الأدبى فى جوهره إنما هو مظهر من مظاهر وصول

التوتر في نفس المبدع الى ذروته ، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى في الخلق الفني والأدبي . . دراسات العبقرية والجنون تسهم في هذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الابداعي من ناحية ، وسلوك المجانين من ناحية ثانية . . لكنها أسهمت الى حد كبير في نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو الذي يسمى « علم نفس الابداع » . وعلم نفس الابداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة ، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة ، وانما يحاول دائما ان يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة ، وذلك عن طريق دراسة حالات الابداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة مثل ان تكون مرتبطة بالشعراء ، أو مرتبطة بالرواية أو القصة ، أو مرتبطة بالمشرح دراسة « ايكلينيكية » ميدانية ، هذه الدراسة الميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم اخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات ، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الخاصة عنها ، كما يتم اخضاع مسودات الأعمال الابداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل ايضا ، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التي يدخلها عليه ، ونوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه ، أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات . أو في البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة . . بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع آمال المحلل النفسي مادة أولية يستطيع ان يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة ، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها في اشباع النموذج الذي يريد المبدع ان ينشئه ، لأن المنظور النفسي يفترض أن عملية الابداع ذاتها انما هي اشباع لحاجة نفسية عميقة ، وأن التعديلات التي

تطراً على النصوص الأدبية إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الاشباع .

لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن ، وأصبح لها انجازها المتفرد في مجال علم نفس الابداع ، أسسها عالم جليل هو « د . مصطفى سوييف » الذي يعتبر كتابه « الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة » بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية ، كتب « د . شاكر عبد الحميد » « الأسس النفسية للابداع الفني في القصة القصيرة » ، وكتبت « د . سامية الملة » « الأسس النفسية للابداع الفني في المسرح » ، وتكونت في الثقافة العربية فواة مدرسة لعلم نفس الابداع .

المشكلة الجوهرية التي تواجهنا عند النظر الى هذا الانتاج ، تتمثل في شقين :

الشق الأول :

ان بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الانسانية ، وأن الابداع والأدب يوصفان كأمثلة ، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق . بمعنى أنه كلما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر – مثلاً – كشواهد على قواعدهم النحوية ، فان علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم ، وقواعدهم النفسية ، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمي يرتبط بدراسة النفس الانسانية بتجلياتها المختلفة ، ومجرد شاهد على بعض الحالات التي توصف بأنها شاذة . . تهميش الأدب واعتباره مظهراً للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى

لتوظيف هذا المنهج . . أما النتيجة الثانية فهي التي تمثل اشكالية أخرى في هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده ، تتمثل في أن أدوات التحليل والاجراءات التي تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح في اضاءة قطع متناثرة ، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى . . هي تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيها عمليات الاسقاط ، أو الاشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالناريخ الباطنى لشخصية المبدع ، مما لا يمثل فى جملته الا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته . فأقصى ما يصل اليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية ، أو يفسر بعض الاشارات الأدبية ، أما أن يلقي بضوءه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات . . معنى ذلك ان قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية انما هو اضاءة بعض المناطق الخاصة فى العمل الأدبى تاركا بقية المناطق - وهي الغالبة - فى الظل ، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى الى هذا المجال ، ولا تفلح معها أدواته .

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم امكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية ، والابداع ذاته من ناحية أخرى ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول انه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الابداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية . ان عدم امكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر ، بمعنى أن آلاف من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد . . لحالات الكبت . . لحالات العصاب الخ . . . لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية ، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى وغير سببى ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيراً غير عاف للظواهر الابداعية وغير مقنع . كذلك نجد أن التحليل النفسى اذا كان ناجحا فى اضاءة

بعض الأجزاء ، وتفسير كيفية نشأتها ، وتولدها ، فانه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعييننا في تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص في نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى ، لأنه يرتبط بسؤال آخر : كيف تولد هذا العمل ؟ بغض النظر عن قيمته في ذاته .

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة ، ولذلك لا تقدم لنا معيارا — أو لنقل — عناصر صالحة للدخول في حكم قيمة ، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقا من العمل الأدبي ذاته ، بمعنى أنها لا تطرح علينا سؤال القيمة الموضوعية ، مكتفية بالاستغراق في سؤال القيمة الذاتية ، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدا في الكشف عن حياة المبدع ، أو منعطف خطير في تصوراتها، لكن ذلك لا يسعفنا بحال في الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها إذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا . هذا ناجم من أن بؤرة التركيز في الدراسات النفسية لا تتمثل في النص ، وإنما تتمثل في المرسل وعلاقة النص به ، ربما كان بوسع دراسات التلقى من منظور نفسى أن تعوض قليلا هذا الجانب ، لأن النص إذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين في ظروف متعددة فلا بد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هي التي تضمن له القيام بهذه الوظيفة . فنحن إذا ما أعطينا الجانب النفسى أهمية — كى لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والابداع (علاقة النص بالمرسل) — وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضا ، تأثير النص في المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية في شرائح متعددة من المتلقين وفي ظروف متفاوتة يمكن أن يكو مؤشرا واضحا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى ، وعلى مستواه الجمالى في الدرجة الأولى .

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت ، وتشعبت ، ونشأت الى جانب تيارات التحليل النفسى عند « فرويد » وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ أيضا فى اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلى بالابداع الأدبى . . ومن أهم هذه التيارات مدرسة « يونج » فى « علم النفس الجماعى » . كان « كارل يونج » تلميذا ورفيقا لفرويد لكنه لم يلبث ان استقل عنه ، وأسس مفاهيمه عن « اللاشعور الجماعى » ، متجاوزا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصر عليه دراسات « فرويد » .

يرى « يونج » أن الشخصية الانسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية ، وانما تمتد لتستوعب التجربة الانسانية للجماعة الموعلة فى القدم ، وأن هذه الشخصية تحتفظ فى قراراتها بالنماذج ، والأنماط العليا التى تختمر فى الثقافة الانسانية عبر الأجيال المختلفة ، هذه النماذج ، والأنماط العليا تدخل فى تركيب طريقة التخيل الانسانى ، وطريقة التصور ، وطريقة الشعور ، وفى منظومة القيم ، والفاعلية النفسية للانسان . . كان لاتجاهات « يونج » ونظرياته فى الأنماط البشرية ، والنماذج العليا أثر كبير فى تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية ، والمرتبطة بالنقد الأدبى . . يمكن أن نعتبر الناقد الكندى الكبير « نورثروب فراى » من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات « يونج » فى علم النفس الجماعى فى تحليل الأدب . عرض « فراى » لمبادئ نظريته فى كتابه الكبير - الذى ترجم الى اللغة العربية مؤخرا - « تشریح النقد » امكانية تفسير الأدب العالمى ، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة ، وهناك دراسات أخرى اضافية الى ذلك تقدم امكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج « يونج » العليا ، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة

التي تحكم الابداع الفني والأدبي بصفة أساسية ، مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل في مجال الأنثروبولوجيا ، وتلك هي نقطة الجمع بين منهج علم النفس والأنثروبولوجيا في تيار واحد لأن المنطلقات كانت في تلك الحالتين اما نظريات التحليل النفسي عند « فرويد » او نظريات اللاشعور الجمعي عند « يونج » .

يضاف الى ذلك تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل تجليات الابداع الأدبي وهو المتمثل في مدرسة « ادلر » الرمزية، وتلك المدرسة التي تقرر بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر .

لكن ائقطة التي حدثت في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية بدأت منذ منتصف هذا القرن ، ومع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد ، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوي كان « جان بياجية » اذ أنه واحد من أعلام المفكرين في القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفسي الطفولة ، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال وكان من أهم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية في دراسته عن علم نفس الأطفال ، وكيفية تكون اللغة لديهم .

لكن الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسي الآخر الفرنسي « لا كان » اذ أنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي ، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسي للأدب بشكل جذري . . . المقولة الرئيسية التي نجدها عند « لا كان » والتي مكنته من أحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية تتمثل على وجه التحديد في اعتباره اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها « سوسير » في بداية القرن . وطبقا لذلك اذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية ، فان الأدب يعتبر أقرب

التجليات اللغوية الى تمثيل هذا اللاوعي ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي ، وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسي ، . . نظرية « لاكان » مركبة ومعقدة وبالغة الخصوصية ، ومن أهم من قام بعرضها وكتابتها - الى جانب كتابات « لاكان » نفسه - عالم عربى مصرى هو « د . مصطفى صفوان » وتعد كتابات « مصطفى صفوان » باللغة الأهمية بالفرنسية ، وبعضها مترجم الى اللغة العربية فى هذا الصدد .

سنجد بعد هذه النقلة أن دراسات علم النفس ذاتها قد نشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية ، ووظيفية ، وأخذت تمتد لتشمل دراسة « الذاكرة » وكيفية عملها ، والقوانين التى تحكم قيامها بوظيفتها ، وأصبحت هذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة ، والمعتمدة على جانب فسيولوجى يتمثل فى بحث كيفية قيام المخ بوظائفه ، وعلى جانب معملى يرتبط بالتجارب التى تجرى على عينات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به ، والقوانين الفاعلة فى حركة الذاكرة ، كل ذلك أخذ يصب فى فرع جديد يسمى « الذكاء الاصطناعى » من فروع علم النفس التجريبى . . دراسات « الذكاء الاصطناعى » أصبحت ذات أهمية بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية ، لأنها تعتمد على مؤشرات علمية متنامية ودقيقة تشرح لنا فى الدرجة الأولى لا كيفية انشاء الأعمال الأدبية ، وإنما كيفية تلقيها ، والاستجابة لها وفهمها . هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل ، ولم تعد تتجلى فى بعض الشذرات المتفرقة فى النص الأدبى ، وإنما أخذت تصب بدورها فى المتلقى ، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخيلية والحسية للأعمال الأدبية ، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمه لها ،

وشروط هذا الفهم ، مستويات تلقيها المختلفة ، وما يدخل ذلك من عوامل في تحديدها .

أصبحت اذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الابداع ، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص ، وانما تشمل ايضا عمليات التلقى والاستجابة ، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية .. سنجد أن المنظور النفسى قد أصبح داخلا بشكل قوى فى التحليلات الأدبية ، مستخدما لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية ، وانما بعض آليات التفكير التى ترتبت على البنيوية ، وبعض آليات التأويل التى جاءت بعدها ، بحيث أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلي عند «فرويد» ، للميدان الجمعى عند «يونج» ، للميادين التجريبية الجديدة والاكلينيكية التطبيقية على حالات محددة الى آخر التجليات المرتبطة « بالذكاء الاصطناعى » .. أصبح لنا من كل ذلك جهاز منهجى يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة ، وبحوثه المتعددة ، ليضئ عملية التواصل الأدبية التى تشمل كما قلنا المرسل .. والمتلقى .. والنص ذاته ، وأصبح بوسع الدارس الآن ألا يجعل من التحليل النفسى للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة ، وانما يجعلها شيئا قائما بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به ، ويهدف الى اضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية جنبا الى جنب مع تقنيات أخرى تستمد مادتها من العلوم المجاورة لعلم النفس فى كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة ، والرمز على وجه التحديد . وكان اقتران المنهج النفسى بالأبنية اللغوية هو الجسر الذى مكن الدراسات النفسية من ان تعبر من منطقة الشذوذ

التي كان ينظر بها الى الأدب والظواهر الجزئية ، الى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة في الدراسات النفسية التجريبية .

المراجع :

- ١ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده :
• محمد خلف الله أحمد .
- ٢ - التفسير النفسي للأدب : د . عز الدين اسماعيل .
- ٣ - مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمة .
- ٤ - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة :
د . مصطفى سويرف .
- ٥ - تشريح النقد : نرثروب فراي - ترجمة محي الدين صبحي .

منظومة المناهج الحديثة

- - المنهج البنفسوى
- - الأسلوبية
- - السيمفولوجيا
- - التفكيكية
- - القراءة والتأويل والتلقى
- - علم النص

٥ - المنهج البنيوي

ابتداءً لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الانسانية فجأة وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكاناً وزماناً ، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد ، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي ، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية .

كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير « دي سوسير » هي المنطلق لهذه التوجهات ، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية لانكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الانظمة اللغوية .

في مقدمة هذه الثنائيات ، ثنائية اللغة والكلام ، اذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل في ذهن الجماعة ، وتمثل النموذج المرجعي للغة وبين الممارسات الفعلية التي تبرز في أداء الافراد وحديثهم اليومي والتي يطلق عليها الكلام . فان كلام عمل فردي آتى مختلف مشئت يقع في الزمن متغير بينما اللغة نموذج جماعي ذهني لا يبرز على سطح الحياة وهو الذي يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التي يحتكم اليها .

تصور « سوسير » اللغة قريب جداً من التصور الذي يمكن

أن نطلق عليه « الأبنية اللغوية » وأن لم يستخدم هذا المصطلح .
أما الثنائية الثانية التى كان لها أهمية كبيرة فى تحسديد توجه
الفكر اللغوى البنىوى وهى التى أقامها دى سوسير للتمييز ما بين
محسورين :

محور تاريخى تطورى من ناحية يرتكر على دراسه الظواهر
فى مسارها وصيرورتها فى الزمن وتحولاتها المختلفة ، ومحور **تزامنى**
وصفى يعنى بتحليل نظام الظواهر فى لحظة زمنية معينة بغض
النظر عن تاريخها السسابق وتطورها اللاحق وهذان المحوران
سنجدهما يطبقان بعد ذلك فى كثير من الدراسات التى سميت منذ
بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية .

ومن الثنائيات التى أبرزها « دى سوسير » وكان لها اثارها
بعد ذلك فى الفكر اللغوى والأبى والانسانيات بصفة عامة هى
التمييز بين علم اللغة الداخلى وعلم اللغة الخارجى . وعلم اللغة
الخارجى المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية
المتصلة بالحقائق اللغوية .

أما علم اللغة الداخلى فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة
ذاتها بغض النظر عن الاطار الخارجى .

هناك مدارس أخرى أسهمت الى درجة كبيرة فى تشكيل
الفكر البنىوى من أهمها مدرسة الشكلىين الروس التى تبلورت
فى روسيا فى العشرينيات من هذا القرن . وقد كانت هذه المدرسة
تقاوم النزوع الأيديولوجى الذى صاحب واعقب الثورة الاشتراكية
لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة التكل الأدبى
ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكلى قريبة جدا من مفهوم
البنية .

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا فى دراسة
الشكلىين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية فى التسمر

ولطبيعة النثر ، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب
وأدبيته .

لم تكشف نصوص الشكلانيين الروس الا بعد فترة بفعل
التيار الذى أحدثته المدرسة البنوية ، مما أدى الى اعادة رد
الاعتبار لمبادئ الشككية الروسية .

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير فى التنظيم والربط
بين الاتجاهات الغربية المختلفة فى النصف الأول من القرن العشرين
وهى شخصية العالم اللغوى الكبير « رومان جاكوبسون » فقد كان
فى بدايته من الشككيين ثم انتقل بعد ذلك عضوا فى حلقة براغ
اللغوية فى الثلاثينات ثم انتقل فى الأربعينات والخمسينات الى
الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد أثر تأثيرا كبيرا فى بلورة كثير من
الأمكار المرتبطة بالبنوية اللغوية وهو الذى يمكن عن طريقه — الى
درجة كبيرة — أن ندرس تطور المفاهيم البنوية منذ مراحلها الأولى
الى أن أصبحت متبلورة فى الفكر البنىوى اللغوى والأدبى فى
الستينات ، الى جانب هذا لابد أن نذكر الارهاصات المنهجية
التي كانت قريبة فى المجال البنىوى والتي تمت فى الجزء الآخر من
العالم الغربى فى إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والتي كانت
لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبادئ البنوية
فى بدايتها الأولى والتي يطلق عليها « مدرسة النقد الجديد » ،
هذه المدرسة النقدية كانت أيضا قد أسفرت فى تجربتها الفكرية
والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التى تمخضت عنها
المدارس التى أشرنا اليها فى الفكر اللغوى والأدبى فى العالم
« أوروبا الشرقية » .

والنقد الجديد يركز بالدرجة الأولى — أيضا — على المفاهيم
اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظيفية التى انتشرت لدى اللغويين
الغربيين الى نفس المفاهيم التى ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء فى
تيار البنوية العريض ، وتلتقى أيضا مع تلك الاتجاهات فى دفع

الحركة المنهجية فى الأدب ونقده الى أن تتمركز وتستقطب فى دراسة النص الأدبى فى حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التى تجعله يذوب فى محيطه النفسى أو محيطه الاجتماعى الخارجى .

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعرات التى كانت توازى تلك النتائج المنهجية التى توصلت إليها المدارس السابقة ، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي العالمى بصفة عامة حتى تشكلت فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية فى اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبى .

وكان من أبرز مظاهر التلاقى الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة — لكى يتولد عنها هذا المنظور البنيوى الجديد — أن علماء الانسـان أ والأنثروبولوجيا وفى مقدمتهم العالم الكبير « ليفى شتراوس » قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلى لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ، وأن النموذج اللغوى يمكن أن يكون أكثر عوناً وأشدّ خصوبة من التحليل التاريخى ، وقد التقى مع « جاكوبسون » فى هذه الأفكار ثم تضاعفت جهود الاثنين فى لحظة كاشفة فكتبا معاً تحليلاً بنيوياً لسونيت القطط لبودلير ، عالم أنثروبولوجى بكل أدواته المنهجية فى تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية فى المجتمعات البدائية والعالم اللغوية بمحصوله الوغير فى الدراسات الصوتية والايقاعية واللغوية بصفة عامة ، يلتقيان لتحليل نص شعري لشاعر فرنسى ، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الاعلان عن مولد المنهج البنيوى فى النقد العالمى الحديث .

كان يوازى ذلك — أيضاً — تيارات فاعلة فى المجالات المعرفية والانسانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة ، كان يوازى ذلك — مثلاً — الجهد الذى أشرنا إليه من قبل عند « جاك لاكان »

فى التحليل النفسى البنىوى وفى المزج بين عمليات التداعى فى
الوعى والبنية اللغوية البنىوية تستقطب دائما نموذج اللغة ، لكن
فىما يتصل بالنقد الأدبى كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه
الخصوص ، وذلك لأن طبيعة المادة المكونة للأدب فى التحليل
النقدى الأخير كانت هى اللغة ، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر
ولا آراء وإنما جسد لغوى ممثل للنص الأدبى ، ومن ثم فإن أى
مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمى كان من المفروض عليها
أن تبدأ من منطلق اللغة — لا من منطلق ما وراء اللغة من فكر
وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال
الأدبية فتأسست على هذا الاعتبار البنىوية فى النقد الأدبى على
اعتبار مجموعة من المبادئ من أهمها :

أولاً — اعتبار المحور التاريخى فى الدراسات الأدبية محورا
مشبعاً لم يعد له ما يبرره ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق
فيه خاصة على يد هؤلاء الأيديولوجيين الذين أسرفوا فى تحويل
كل شىء الى تاريخ وفى فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضى
والمستقبل لا يمكن اثبات صحتها التجريبية بإجراء امبيريقية .
فالتاريخ فلسفة فى الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدبا بما فيه من
فلسفة وإنما بشىء آخر هو الذى سوف يطبق عليه بعد ذلك
« أدبية الأدب » .

الخطوة الأولى — اذن — تمثلت فى التعطيل المؤقت والمقصود
لمحور البحث التاريخى فى الأدب لتنزيل المحور الآخر المقابل له وهو
البحث فى الأدب كنظام فى حد ذاته .

يتركز النقد فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة
معينة تمثل نظاما شاملا ، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية
ذات نظم ، وتحليلها يعنى أدراك علائقتها الداخلية ودرجة ترابطها
والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها
الجمالية المتعددة ، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل

الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى ، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضرورته الخارجية ولا بالتاريخ وضرورته ، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب ، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا ، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد .

أدبية الأدب هذه المقولة شاعت فى الستينات حيث نقلت مرتين القيمة فى الأعمال الأدبية من السياق التاريخى والسياق الاجتماعى والسياق النفسى لتضعه فى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لخدمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية .

ارتبط ذلك الى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل اليه وقناة التوصل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها ، قيمتها تكمن فيها ، هذه القيمة هى التى تحدد الوظيفة الشعرية . وطبقا لهذه النظرية « الشعرية » فإن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى لكنها لا تعد حينئذ مهينة على ما عداها ، لا تهين على وظائف اللغة الا فى التصور التى توصف بأنها شعرية أى أدبية فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى تدعو اليها والعناية بها النقاد البنيويون .

كانت مجموعة هذه المبادئ المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدى العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التى كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية فى الستينات على وجه التحديد ، لكن هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام والتنظيم لروح العلم والدقة المنهجية

بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة في العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع .

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب — كأعمال ابداعية — بالحياة ، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم انه ليس لغويا ولكنه ميتالغوى بمعنى أن المبدع — شاعرا ، قصاصا ، روائيا — كاتباً مسرحيا — يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم ، يرى العمل الابداعي ويكتب عنه ، ناذاً بلغة النقد تسبح فوق لغة النص ، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها ، وتحلل علاقتها .

فاذا كان موضوع الأدب هو العالم فان موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز ايديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب ساسية أو اجتماعية أو تاريخية .

كانت تلك اكبر خطوة جنرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي في سبيل أن يكون علما للأدب من المنطلق الايديولوجي ، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا ايديولوجيين كما يشاءون ، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة ، لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا في نفس هذه الايديولوجيات ، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية .

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت في النقد ابتداء من البنيويين ، لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة إنما إذا كان للمبدع حريته في أن يرى ما يراه فانه لا يفعل ذلك الا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة في الأعمال الأدبية .

اذن مهمة الناقد ليست هي اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الايديولوجي السابق

يحصرها في هذا النطاق ، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها .

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداءً من البنيوية قد أصابها تحول جفري لم تصبح نظرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي ، تندرج طبقاً لذلك ضمن الفلسفة العامة التي تأسست عليها تيارات العلم الحديث ومشت موازية لها وهي فلسفة « الظاهراتية » والتي تتميز — على وجه التحديد — بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للأدراك ، على الظاهر في لحظة معينة ، هذه هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث .

البنيوية استندت على هذا الجدار الفلسفي المتين باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الانساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي . كان النطاء النظري للبنيوية كان هو « علم اللغة » يمثل علم اللغة المنبع الحقيقي لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنيوية في مجال النقد الأدبي ، كما مثل أيضاً منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات المعرفية الموازية لها .

في مقدمة هذه المصطلحات ، مصطلح « البنية » لأنه هو التأسيس في العملية كلها . ومصطلح البنية كان قد نشأ في علم النفس موازياً لفكرة الجشطالط أو الإدراك الكلي وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضاً لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية والانسانية بصفة عامة ، ونشأ أيضاً في علم اللغة ، وأصبح من الضروري — أيضاً — في النقد الأدبي .

لعل أبرز ناقد فرنسى أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان « رولان بارت » فى دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية .

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية فى هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر . كان هناك خلاف أو تساؤل وهو ، هل البنية فى الهيكل المادى الذى نراه ؟ أم هو التصور ذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى .

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية .

وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبى :

المبدأ الأول :

أن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها فى الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها . فكما نعرف فى الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة فى الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الجديدة بين هذه الأجزاء ، فإن الذى يترتب على ذلك أنفهمنا للأعمال تلك البنى الجزئية التى تتكون منها والعلاقات الماثلة فيما بينها . هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية ، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات ، نعاملها فى الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعنى ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات —

وهي التي يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها — تحترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشسبك معها ، يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هي محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخيلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي . نجد أن الإيقاع والتركيب والتخيل والرميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هي ماثلة في كل بيت وسنارية غيره ، من هنا فإن ترابطها وتداخلها وتكوينها في نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضي على النسق السطحي الخارجي الذي يبدأ من الجزء ليمضي إلى الكل بل يمضي على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللا له أيضا ، الأمر يشبه ذلك إذا تحدثنا مثلا عن السرديات في القصة والرواية ، — نجد أن الرواية لا تكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثاني ... الخ ، لأن هذه أجزاء الجسم الخارجي لكن تتكون من ابنية وأن هذه الابنية تتمثل — مثلا — في بنية الأصوات وهي تختلف عن الشخصيات ، بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل في العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذي تدور فيه الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارها المختلفة ، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل في مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة في الخطاب الروائى ، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع في أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع في هذه المنطقة والفواعل تقع في المنطقة المجاورة والخطاب الروائى يقع في المنطقة الثالثة وإنما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة في هذه البنى الجزئية .

مفهوم البنية يصبح مفهوما بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية في تحديد طبيعة الأعمال الأدبية .

ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقتها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم — وهذا أهم شيء — كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص ، واقتضى التركيز على هذا الجانب — الشعرية — اتخاذ عدة إجراءات موقوتة ، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية ، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الفلاس — لكى يسخروا من البنيوية — فهما حرفيا . فقد أطلق البنيويون شعار « موت المؤلف » لكى يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه ، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى اليه والمعلومات المتصلة به .

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار « موت المؤلف » ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي . بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز — عندهم — هى من النص ذاته ، فقد كانت مقولة « موت المؤلف » كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة .

عيب على البنيوية أنها تهدف الى خلع الأعمال الأدبية عن جنورها وقتلها وهذا ليس صحيحا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ فى اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبا ألا يسرف فى الاعتماد على هذه السياقات ، فلا يرى العمل إلا من منظورها ، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لنهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق ، كانت — اذ — نظرة البنيوية الى الأعمال الأدبية باعتبارها نظاما رمزية دلالية تقوم فى الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية ، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها فى العمل الأدبي . وهذا هو الأهم فى نهاية المدار ، الوظائف التى تحدد

استراتيجيته والتي يمكن أن يقاس بها مدى كفايته أو عجزه مع الأخذ في الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم .

فقد كان النمط السائد من القيم التي تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبي فكانت أحكام القيمة في النقد الأيديولوجي ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية ، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخي تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من التيارات .

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو الحكم الواقع ، وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته ، الواقع هو النص الأدبي ذاته ، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي ، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغير من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات . فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية .

كان المنطلق الأساسي الذي تبناه البنيويون في تحليلهم يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبثير أي هيمنة عنصر على بقية العناصر باعتباره مكن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبي على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية . عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبقة ، ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أي عصر على حد سواء ذلك لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر

منظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيم الأدبية والشعرية ، وهى مفاهيم حاضرة فى النصوص الأدبية فى مختلف العصور كما نرى انه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة ارومانتيكية فى تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال ، فكان الشعر جنسها الابداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الاول للمبادئ الكلاسيكية ، على ان الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الأدبية وبرز الرواية للتعبير عن الطبقة البرجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى إطار الرومانسية ، لكن لو تذكرنا مثلا أن الثورة الرومانسية قد تسربت إلينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هي :

(أ) مدرسة الديوان

(ب) مدرسة المهجر

(ج) مدرسة أبوللو

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من « أبسون » حتى الآن ، بمعنى أن الرواية أصبحت هي الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذى يمكن أن يتسع لتقديم كون مصفى يحاكى فى قوانينه الكون الأكبر الذى نعيش فيه ، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل الى مجال الشعر والمسرح وغيرهما ، لكن معناه أن بؤرتها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير لها فى الرواية ، على عكس كل ذلك نجد البنيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية ، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع لتحليلها يمكن

للرواية والقصة وغيرها من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية انتاجها لدلالاتها ، كما ان كثيرا من البنيويين اتجهوا الى النصوص الأدبية القديمة لاعادة قراءتها في ضوء مناهجهم الجديدة ، ففي الثقافة العربية سنجد واحدا من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهدا تحليليا جبارا على قطبي الشعر الجاهلي من جانب ، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من جانب آخر ، واقصد به كمال أبو ديب في دراسته الرؤى المقنعة من ناحية ، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى .

سنلاحظ الاجراءات المتصلة لتحليل البنيوي لترجمة نظم العلامات وأشكال العلاقات الدلالية في الأعمال الأدبية الى رموز رياضية أحيانا وأشكال بصرية أحيانا أخرى بغية توضيح هيكلها ورسم علاقاتها المتشابكة ، الأمر الذي يضفي على بعض هذه الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صارمة للذوق الأدبي السائد ومجانبة له ، اذ انه بوسعنا أن ننجز كلاما كثيرا في معسالة مختصرة أو في رسم توضيحي ، لكن مقارنة الدقائق المتصلة بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات بالغة يعد أمرا شديدا الصعوبة ومخلا في التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين نتيجة لعدم تعودهم على عدم استخدام الرموز من ناحية ولا تفهم طرائق الاسترسال في التحليل اللغوي من ناحية ثانية ، كما ان تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوي في دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية بإجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التي تتوقف عند علائق الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمع لها بإمكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص ، مما يجعل ادراج هذه البنى الصغرى في بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة في كثير من الدراسات ، الأمر الذي أوهم بعض الدارسين ، لأن هذا النوع من المقاربة

النصبة لجزئيات يفضى الى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة لانساقها العامة ، لكن النقد المتوازن كان دائما يتخذ التحليل الميكروسكوبى للخلايا المكونة مجرد وسيلة للتنفاذ الى بناء الكلية ، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الاجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس بفعالية واضحة ، فكانت أفكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية فى الشعر على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح حسبها يفضل كل ناقد فى الصياغة يمثل المنطقة التى يفضى تأملها الى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأديب أدبا ، واكتشاف فاعلية هذا الإجراء فى توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم الى القول فى حد ذاته وانعاش تمثله له على أسس انقطاع العادة التى تميزت الحس وتجمد الشعور ، فعندما تثير الأبنية المعجمية أو التركيبية أو التخيلية دهشة المتلقى فإنها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية وابتكارها لأنماط جديدة فى الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالى للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية .

كما ان ادراك منظومات الثنائيات الجدلية فى الدال والمدلول والتشكيلات التى تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية ، وقد تترتب على ذلك مراجعة جميع المبادئ النقدية المستقرة فى الأعراف النقدية والخاصة بالشعر وإعادة تكييفها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية مما لا يتسع المجال للافاضة فيه ، وما يرتبط بطبيعة البنى الإيقاعية والتخيلية وما تخضع له من نظم وامكانيات .

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض مبررات الشكليات الروسية فى القصة والرواية ، خاصة كتاب

« بروب » الشهير عن « مروفولوجيا الحكاية الشعبية » ، مقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التي حددها « بروب » لقياس الحكايات الشعبية الى نظرية جديدة في السرد ، أصبحت تسمى فيما بعد بـ « نظرية الفواعل » ، كما تبلورت في مربع جريماس الشهير . وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوي هو علم السرد ، خاصة كما يتمثل في أعمال « جينيت » ومدرسته ، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو إعادة رسم البنى النصية في الأعمال السردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها في الدرجة الأولى وتشكلاتها المختلفة في النصوص المتعددة وذلك مثل بنية الزمان ، والفواعل ، والخطاب الروائي ومستويات الايقاع السردى وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب ، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذى تبلور في علم السرديات الحديثة بدايته المبكرة في التحليلات المستقصية والمطولة « لبارت » في مراحلها المختلفة لبعض الأعمال القصصية في الأدب الفرنسى ، وامثلته لشبكاتها المترابطة من الدوال والمطلولات والوظائف . وقد قامت مدرسة « تيل كل » بدور كبير في تنمية الدراسات السردية ، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن إمكانات جديدة للمقاربة للنص السردى بطرائق لم تكن معهودة من قبل ، وأدى اكتشاف نظريات « باختين » في الحوارية والقناص والتنمية اللاحقة التى ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من « تودوروف » و « جوليا كرسطينا » الى تغير أساسى في مشهد النقد السردى والى بروز مفاهيم جوهرية مثل « الحوارية » و « التناس » ، تلعب دورا رئيسيا في الخطاب الأدبى في السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا في النص الشعري .

اقترن كل هذا بموجة نشيطة من فروع المبادئ البنيوية واقتحامها لكل المجالات وأصبح العالم منذ السبعينيات فيما يتصل

بالأدب والنقد شديد الميل الى التبني ، الى اعادة قراءة المنهجيات المتعامة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمي والمعرفي للفكر النقدي ، لم يتخلف عن ذلك أنصار « الميثولوجيا » القديمة مثل الماركسيين ، الوجوديين وغيرهم ، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازي مع الأدب والنقد وشكلت الاطار المفاهيمي العام للفكر والثقافة في العالم في العقود الأخيرة ، حتى أن التيارات التي أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركها للنواقص التي أسفرت الخبرة الابداعية والفكرية عن تحديدها في مسارها .

ونظرا : يتصل بثقافتنا العربية ، مثل التيار البنيوي منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي ، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين في الترجمة والتأليف في المغرب العربي ، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذي أصدره الدكتور « عبد السلام المسدي » عن البنيوية رسدا تقريبا للتيار البنيوي في النقد العربي .

المراجع :

- ١ — نظرية البنائية في النقد الأدبي : د . صلاح فضل
- ٢ — مشكلة البنية : د . زكريا إبراهيم
- ٣ — عصر البنيوية : ترجمة د . جابر عصفور
- ٤ — البنيوية وما بعدها : ترجمة د . محمد عصفور
- ٥ — بنية لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش
- ٦ — التحليل البنيوي للقصة .

٦ - المنهج الأسلوبى

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنىوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنىوية متأثرة بذات الاتجاهات التى أسهمت فى تشكيل البنىوية ، اذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو « تشارل بالى » ، وبالتالي فإن هناك نوعا من الترابط بين الأسلوبية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية .

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن « بالى » كان يعنى بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية ، ولم تكن قد تكونت البنىوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية ، واشتركت عدة مدارس أوربية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفينولوجية لدى المدرسة الألمانية كما تمثلت فى كتابات « فوسلبر » و « سبتزر » وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت فى كتابات « داه سو ألونسو » وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد فى الدراسات البلاغية والارهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربية عند الشيخ « أمين الحولى » فى كتابه « فن القول » الذى صدر منذ نصف قرن ، كما أن مدرسة « بالى » الفرنسية تركت أثرها أيضا عند معاصره الأستاذ « أحمد

الشائب « فى كتابه « الأسلوب » الذى نشر فى نفس الفترة تقريباً ، لكن علاقة البحث البلاغى العربى مالمبث أن انقطعت بعد ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل الا فى السبعينيات من نهاية القرن العشرين . المهم لدينا ان التيار البنىوى امتد فى الستينيات ليصبح الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند « ريفايتر » وبحوثه الشعرية الالسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنىوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنىوى . وظل بعد ذلك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنىوية والتحليلات البنىوية التى لا تتكىء على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلا فى تمثيل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب ، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسبد غير أن لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوى ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الابداعية فى تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر .

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية فى الدراسة الأسلوبية ، وقد تعددت التعريفات فى مجموعات يمكن ايجازها فى ثلاث :

أولاً : مجموعة التعريفات التى ترد الأسلوب طبقاً للنموذج التواصلى المعروف فى الدراسات الانسانية الى المرسسل ابتداء من تعريف « دى بوفون » الشهير المختزل لدينا فى عبارة يسيرة وهو « الأسلوب هو الرجل نفسه » على ما فيه من طابع مجازى الى تلك التعريفات الأخرى التى تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصى للكتابات والمثلة للملحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص .

سنجد أن الاتجاه التوليدي في دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصي للأساليب باعتبارها تمثيلا للملامح المميزة للكتاب ، وتتصل بذلك أيضا مجموعة التعريفات التي تنظر الى الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل متعددة ، إذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشي بشخصيته ويشير الى خواصه .

ثانيا : تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته
بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعيا في الأعمال الأدبية ، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافا عن قاعدة يمكن أن تتمثل في المستوى العادي المؤلف ، أو بروزا واضحا لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضا تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي ، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية ، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بايقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية .

ثالثا : تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر الى الطرف الثالث في التواصل وهو « المتلقى » وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة وحينئذ يتجلى مفهوم القارئ النموذجي الذي قدمه « ريفاتير » لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة برود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية واخضاعها للتحليل والتفسير .

وأيا ما كان تعريف الأسلوب الذي نرتضيه والخلافات الناشئة بين الباحثين نتيجة لتعدد الجهات النظرية حول مفهوم

الأسلوب وطرائق توصيفه فان النتيجة اننى نخلص اليها من كل ذلك هى أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج الى جهد خلاق فى مقارنة النصوص ومحاولة الإمساك بطوايعها الخاصة ، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف فى طبيعة تكوينه من جنس أدبى الى آخر نظرا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس أدبى ، فأسلوب الشعر تتم مقارنته على مستوى البنى التعبيرية الصفري ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية فنظرا لاتساع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فانه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلى للخطاب الروائى فى جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد ، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رايناه فى الشعر والسرد طبقا للمكونات الدرامية للنص المسرحى وطبيعة اشاراتها وأنواع الكتابة المسرحية ، الأمر الذى يجعل السمات اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى .

ومن الملاحظ — أيضا — أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة فى النصوص والتى يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقا لمناهج الاختبار العلمى بما يجعلها قابلة لأن تجرى بمساعدة أجهزة « الكومبيوتر » الحديثة وقابلة بالتالى للتطبيق العلمى على نطاق واسع . فعندما يتم تزويد الحاسب الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى مستويات اختياراته المعجمية وأطوال جملته ولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده . إذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا ببسر أن نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى الى هذا الكاتب واستبعاد ما عداه . وإذا كان هذا ميسورا فى لغة التواصل العادية نظرا لبساطتها وشفافيتها ، فان كثافة اللغة الأدبية وتعقد

مستوياتها يجعله أمرا أشد عنسرا وأن لم يكن مستثنى إلا حتى الآن .

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أشیائها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الإبداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوصية واستعصاء . على أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرا في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية ، إذ أن اتباع المنهج العلمي في اختيار المادة الإحصائية طبقا للقوانين المعمول بها في هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة لكل الشامل بدقة وتفسيرها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافي ، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية في شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية .

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر ، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة لكن الفرضيات العلمية التي تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج إلى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن إلى نتائجها .

على كل حال فإن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي ، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذي يبذل فيها ، إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز

خواصها التعبيرية ، لكنها كلها تكاثرت ، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة للملامح التباين والاتساق ، إذ أننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح فى الخطاب الأدبى الا بقدر ما نكتشفه نتيجة لها من خصوصية .. والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسّمات الفارقة المميزة للنص على غيره ، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه ، معنى ذلك ان الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التناهى المعرفى عن طريق تعرف الآليات لأجراء المقارنات بين النتائج التى يصل اليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة .

ومن المناسب نرى هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الاجرائية والنظريات التى تخضع لها طبقا لما اشرنا اليه فى المحاضرات من ان المناهج ترمى بالتدرج والتنزل من الآثار النظرية الى البحوث العامة المنهجية حتى تصل الى التحليلات النصية التطبيقية المحددة ، ويسير علم الأسلوب على وجه الخصوص فى هذا الصدد موازيا لعلم اللغة الذى تمضى حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظرية اللغوية التى تقدم الاطار المفاهيمى والمعرفى للدرس اللغوى ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها لجملة التحليلات النصية التى تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث فى مستواه الوسيط .

بوسعنا أن نقول أن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية فى البحث الأسلوبى مترتبة على المحور التواصلى المشار اليه من قبل هى الاتجاه التوليدي والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، والثالث المتمثل فى الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها ، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث

الأسلوبى وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية ، ولكنه يمتاز فى تركيزه على تحليل لغة الأدب ، آخذاً فى اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها ، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التى شهدتها الأسس العلمية الحديثة ، ولقد كان نظريات « دى سوسير » وإسهامات « جاكوبسون » وتصورات « تشومسكى » بعد ذلك أثر حاسم فى توصية مسار الدراسة الأسلوبية ، كما أن علم الأسلوب تربطه وشائج قوية بالبلاغة الجديدة على وجه الخصوص ، إذ أن الدراسات النصية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التى تطمح البلاغة الجديدة الى استخلاص قوانين الخطاب الأدبى منها وتحديد سماتها العامة ، إذ أن البلاغة فى جوهرها تميل الى هذا الطابع التعقيدى وعلم الأسلوب هو الذى يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة .

أما النقد الأدبى فيمثل الدائرة الثالثة التى تتداخل فيها الأسلوبية وتشعبت معها ، لا لى تقدم منهاجاً بديلاً كما يتوهم بعض العرب وإنما لى تقدم النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم فى توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أساساً علمياً للتأويلات اللاحقة .

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجها لى يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصاً فى طبيعة العمل واستكشافاً لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة .

واحسب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبى عبر تحليل أشكال المجاز وانساق الصور وتكوينها للبنى التخيلية المستغرقة للنصوص بأكملها ، فمثل هذا التحليل النوعى لتقنيات

التعبير وتوليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية ، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية ، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية ، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة ، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التي وضعت تصوراً كلياً لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية ، تفسح مجالاً واضحاً للبحوث الأسلوبية في نسق التحليل الكلي للنصوص الأدبية .

المرجع :

- ١ — الأسلوبية والأسلوب : د . عبد السلام المسدي
- ٢ — علم الأسلوب : د . صلاح فضل
- ٣ — في النص الأدبي : د . سعد مصلوح
- ٤ — اتجاهات البحث الأسلوبية : د . شكري عياد
- ٥ — الشوقيات ، دراسة أسلوبية : د . محمد الهادي الطرابلسي
- ٦ — أسلوب الرواية : د . حميد الحمداني

٧ - المنهج السيميولوجي

يعد المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية ، وان كنا — تاريخيا سنرى أنها بدأت مع البنيوية تقريبا ، والقضية الأولى التي تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح ، وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي . سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة « جنيف » التي تزعمها « دي سوسير » ويطلقون على هذا اللون « السيميولوجيا » ، وسنجد أن المتحدثين « بالانجلوسكسونية » يتبعون تقاليد موازية تعود إلى « شارل بيرس » الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح « السيميوتيك » ، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات ، بعضهم يؤثر مصطلح « سيميولوجيا » وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الاشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بياناتها العلمية .

ومنهم من يعتمد على المصادر الانجلوسكسونية فيفضل كلمة السيميوطيقا ، وخاصة أنها تمضي على نفس النسق التي كانت تمضي عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوي .

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية

المطلوبة في العلم الحديث ويثقل على السيميائين ويشنشق منها السيميائية ، مع أن السيميائين كانت تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة والسحر والسيميائين بالمفهوم القرسطي واقتفاء الأثر وغير ذلك من الأيماءات التي تبعده عن الإطار المعرفي الحديث ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقاد المغاربة يوشبك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح « سيميائ » ومنذ حاولت في السبعينيات تعميم المنهج البنيوي فقد مثرت مصطلح السيميولوجيا لمحاولة إسترزاعه في الثقافة العربية الحديثة بعدا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدي الحديث وتيسيرا على المتقنين من ناحية ثانية .

وأيا ما كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد منطلق ، والمهم أن نبحث عن « ما هي السيميولوجيا » ؟ ، سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهما في مطلع القرن العشرين وهما « دي سوسير » و « تشارل بيرس » بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا . حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج في منظومة أكبر هي العلامات بصفة عامة فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء ، فإنها تقترب في ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها ، وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة ، يعد علم اللغة جزءا منه ويخضع لقوانينه ، وكانت إشارات سوسير إلى المحاور الاستبدالية والتركيبة والعلاقة الاعتبارية الدال والمدلول هي العلامات في المجتمع بأسره .

في تلك الآونة ذاتها كان المنطقي « بيرس » يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الإشارات وهي المتجاورة في المكان مثل « السهم » الذي يبصره مشيرا إلى مكان معين ومثل

حركة الاصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الاشارات مجالا لانواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكاني ، وهى ذات طابع بصرى ففى مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو « الايقونة » .

و « الايقونة » تتمثل فى الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء فى الطقوس المسيحية او صورة السيارة فى اشارات المرور او غير ذلك مما تحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه . والايقونة تشبه ما تشير اليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخيلية فلن تستطيع فهم العلامة الايقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها .

أما النوع الثالث فهو « الرمز » ، ونمونه الأول هو الكلمة اللغوية ، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجى .

فالعلاقة فى الرمز بين طرفى العلامة علاقة اعتبارية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية ، وان كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعى طبقا لكل ثقافة طابعا سببيا ملتحما ، لكنها فى البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلى . ما يميز العلامة فى كل أشكالها عند « ايكو » — وهو ناقد أوربى معاصر — هو قابليتها للكذب ، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة . وبالطبع فان قابلية الكذب تعنى قابلية الصدق ، لأنه قرينه وبديله ، أى أن العلامة هى كل ما يشير الى غيره سواء كانت حقيقية طبيعية أو مصنعة من الاشارات الطبيعية كال دخان عندما يشى بالنار او يدل على النار ، والسحاب عندما يعد بالامطار ، لكن العلامات الثقافية هى موضع الدرس السيميولوجى فى نظمها المختلفة التى تتناولها البحوث السيميولوجية ، وذلك مثل توظيف الاشارات اللونية والخطوط المختلفة ، سيميولوجيا فى علامات

المرور حيث يلعب اللون — أحمر — أصفر — أخضر — والشكل من الرسوم والخطوط والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان ، يلعب كل ذلك دورا هاما فى منظومة علامات المرور ، كذلك درسوا علامات المأكل فى قوائم الطعام وعلامات الملابس فى المناسبات الاجتماعية من افراح واحزان ، من ملابس ملائمة للصباح واخرى للمساء ، من قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة .

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدي الحديث قابلية لأن تنتشر فى دوائر الأدب والفن والثقافة فى اطارها الكلى الشامل اذ أننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف فى دلالاتها من ثقافة الى أخرى واذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا ، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو « بارت » قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد فى دلالاتها عليها ، فنظام المرور المعتمد على الحظر والاباحة لا بد له أن يترجم أشكاله الى كلمات فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء باطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد الى أذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنا ، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الاكمل ويكاد بارت ينتهى الى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية ، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذى نمعن فيه ، ونجد أن لغويا آخر من الجيل الثانى هو الذى وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافى والاجتماعى ، وهو « جاكوبسون » وقدم ترسيمه التواصل فى كل النظم اللغوية والأدبية التى سوف يعتمد عليها:

النقد فى تحليل العلامات ودراسة العلاقات المائلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل اليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها ، لكن المهم هو بقية اطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال ، الطرف المتعلق بالسياق ، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التى يتعين على الاطراف الاحتكام اليها لفهم مضمون الرسالة .

سياق

رسالة

مخاطب اتصال مخاطب

شفرة

عندنا ان مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الاطراف وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكى نحاول تعريفها بايجاز لتنتج الافكار المتعلقة بها ومن اهم هذه المصطلحات :

١ - مصطلح « العلامة » :

والعلامة عند « دى سوسير » تتكون من « دال » هو صورة صوتية ، ومطلول هو المفهوم اما عند « بيرس » فان العلامة هي شىء ما يشير الى شىء آخر سواء عند شخص ما فى ناحية او صفة معينة والعلاقة بينهما هي علاقة الاحالة او المرجعية ونفى نظرية (بيرس) السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير اليه غير انه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعى .

٢ - مصطلح « التبادل » :

أخذ البيميائيون عن سوسير فكرة أن أية إشارة قبل ظهورها فى أى منطوق فعلى توجد فى شفرتها كجزء من قائمة تبادلية . أى من نظام من العلاقات التى تربطها بإشارات أخرى

من خلال التشابه والاختلاف فى اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه ، والكلمات التى تشبهها صوتيا وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التى تنتج عنها الاستعارات والتوريثات والكنائيات والمجازات الأخرى . وتؤدى فكرة التبادل اذا ما دئعت أبعد قليلا ، الى عملية توليد سيميائية غير محددة .

٣ - مصطلح « التركيب » :

وهو ذلك الجزء من السيميائية (حنف تشارلز موريس) الذى يهتم بالقوانين التى تغطى القول والتأويل ، وبهذا المعنى يعنى شيئا شبيها جدا بالنحو ، ويشير الى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى أو قول معين .

٤ - مصطلح « الشفرة » : Code

يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن . فحينما نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك لاننا نمتلك نظاما فكريا ، أو الشفرة ، تمكنا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على انه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال أو فى السماء ، أما الآن فنفهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية ، واللغات الانسانية هى أكثر الوسائل المعروفة تطورا للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية) . ويتضمن تأويل الأقوال الانسانية المعقدة استعمالا مناسبيا لعدد من الشفرات فى وقت واحد .

نستطيع أن نخلص من ذلك الى أن نظم الأدب باجناسيه المختلفة تعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا

الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية ، فالشعر مثلا يوظف النظم الإيقاعية وأنماط التصوير العيني في التخيل الشعري كشفرات خاصة به ، والمسرح يوظف شفرات إيحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الانساني قولا وحركة والسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل - (أى الأصوات الفاعلة في النص) - لخلق دلالاته ، المهم في كل هذه النظم الأدبية ان العلامة لا يمكن ان تعمل بمفردها وانما بأدراجها في سياق متعددة المستويات فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها وذلك مثل النقاط التى تتشكل منها « مينا » الساعة فعندما يشير « العقرب » القصير الى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة وفى الوضع الأوسط بالضبط بينها يشير العقرب الطويل الى النقطة التى تقع الى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فاننى أستطيع ان أقرأ الساعة على أنها ١١ر٥ فلا يحول تشابه النقط المختلفة للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها ، فليس من الضروري أن تكون كل العلامات متخالفة .

أمر آخر تندرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد الى نطاق الأدب والفنون البصرية الأخرى مثل السينما وذلك لأنها تعتمد فى المقام الأول - على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية ، بعضها لغوى وآخر موسيقى ، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين واللوان الأشياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركى يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث . فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة لا يمكن أن يفهم طريقة انتاجها لدلالاتها الفنية الا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية فى تحليل أنماط العلامات وأوضاعها وتركيبها وكيفية انتاجها للمعنى الكلى الناتج من مجموعها وليس من أجزائها . السيميولوجيا - إذن - كمنهج نقدى تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات

الابداعية الجديدة التى تدخل فيها الأشياء فى نسيج مع الكلمات والشخص لخص لتحقيق عمل ابداعى فنى ، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذى يستطيع — دون أن يقع فى مزالق مناهج ما قبل البنيوية — أن يربط بين الاشارات الدالة فى النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها فى الاطار الثقافى العام ، ففى مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل سياقه فى انتاج المؤلف والجنس الأدبى الذى ينتمى اليه والتقاليد الثقافية التى يندرج فى اطارها الكلى دون أن يفلت منه الاهتمام والامسك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات ، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجى يسمح باتساع منطقة الفهم فى ادراك النظم لتشمل قدرا من التأويل المنصبت وذلك بالتمييز بين أنواع الشخصيات المختلفة ، فعندما تكون الشفرة عامة فان إعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرا مرتبطا بالمزاج الشخصى للقارئ وإنما ترتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فان آلية هذا التوليد تتوقف فى نجاحها على امكانيات التواصل وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين فى لعبتها الجديدة .

هناك بعض المصطلحات الأخرى التى تولدت فى السيميولوجيا وأسفرت عن فعالية جديدة فى التحليل النصى للأعمال الأدبية وذلك مثل مصطلح التناص إذ أنه فى ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل فى مجرد اخلال كلمات فى كلمات أخرى ، أى تداخل النصوص وإنما يتجاوز ذلك لى يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحويل شفرة النص المأخوذ ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذى تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجى ، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فيه ومرجعياتها المختلفة فى اطار جنسها الأدبى وتقليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج

البحوث السيميولوجية ، وتوظيفها اعتمادا على مفاهيم التداولية
فى الاجراءات التحليلية النقدية الجديدة ، يعد - أيضا - نتيجة
أخرى من نتائج البحوث السيميولوجية .

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج
الملائمة لطبيعتها وهى التى تمتاز فيها نظم العلامات ، فان الفن
الذى يعد بمثابة الأم لها هو المسرح الذى كان من أكثر المستفيدين
تطبيقيا من المفاهيم والاجراءات السيميولوجية فى التحليل ونستطيع
نتيجة لذلك ان نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها
والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدى
المعاصر .

المراجع :

- ١ - أنظمة العلامات - اعداد سيزا قاسم ، نصر حامد
أبو زيد
- ٢ - الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة - باسكال - مترجم
- ٣ - محاضرات السيميولوجيا - للشاعر والباحث محمد
السريغنى
- ٤ - النسيب والتأويل - ترجمة سعيد الغانمى
- ٥ - شفرات النص - الدكتور صلاح فضل
- ٦ - عناصر السيميولوجيا - بارت - مترجم

٨ - التفكيكية

لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه ، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أدبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها .

سنلاحظ — أولا — من الوجهة المعرفية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها ، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة ، وليضعها — وهذا هو أثره المباشر — في العلم الانساني خاصة وفي الفكر والثقافة والأدب — بين قوسين ، أي ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفي بين النص والاساءات الضرورية التي تحدث في القراءة . وإذا كان « رولات بارت » في الستينيات هو الذي بدأ حركة التفكيك — ولم تكمل معالم البنيوية حينئذ — بطريقته الحادة اللاذعة في إثارة الأسئلة ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها ، فإن « جاك دريدا » هو الذي أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها ، وإذا أردنا أن نأخذ نموذجا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرا عند دريدا هذا المشهد في كتابه الأساسي « الكتابة والاختلاف » يقول : « لما كنا مائزال نعيش في عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا ، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر

بفعل جوهر ويفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن ،
وهو يفكر اليوم في نفسه ، في مفهومه ونظامه وطريقته ، بات
يعرف أنه مقصور عن القوة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق
ومها به ان الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب
حول العمل فحسب . . » ثم يستطرد قائلا : « . . ولكن البنية
لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب ، هناك أيضا التضامن
بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما ، ان المنظور في
النقد الأدبي هو بحسب تعبيرات دريدا تساؤلى وكيائى ، وأن
قوة ضعفنا انما تكمن في كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام .
البنية هي الوجهة الشكلية للمضمون والشكل ، يقال ان
هذا التحديد من خلال الشكل هو فعل المؤلف نفسه قبل ان يكون
صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهنا بأية حال .
اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى في تناوله
لأنواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه
العام قبل ان يكون مرتبطا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص .
فقرءات دريدا للنصوص المختلفة ونصوصه التى وضعها
تشكل كلها كما يقول « جون ستيرك » استكشافا لمركزية
الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول ان هذه
النصوص تؤكد وتزعزعها في آن واحد . هي الميتافيزيقيا
الوحيدة التى نعرفها وهى تكمن خلف تفكيرنا كله ويمكن القول ان
الميتافيزيقيا تؤدي الى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى
ولذا فانها تتحدد اذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورا وقد كتب
دريدا ان الاطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه
حضورا ومن الممكن ان نتبين ان كل الكلمات المتصلة بالاساسيات
والمبادئ أو المركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور ثم
يستطرد « ستيرك » قائلا ربما كان من المفيد ان نعطي امثلة

لأيضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور في الكوجيتو الديكارتي « أنا افكر إذن أنا موجود » تعتبر الـأنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة في نفسها بفعل التفكير لذلك فإن مقولة « أنا موجود » صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو صورتها في عقلي . أو خذ مثالا ثانيا هو فكرتنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هي ما هو موجود ، المستقبل سوف يوجد والماضي وجد ، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر ، المستقبل حضور متوقع والماضي حضور سابق ، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضا باعتباره أمرا حاضرا من وعي المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والاشارات ، فالمعنى — إذن — هو المائل في ذهن المتكلم في اللحظة الحاسمة والأفكار التي تدخل في تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور من حيث أنها تجعل حركة الاختلاف في نقطة ما متعلقة بشيء مستقل متطابق مع ذاته فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بإمكانية التبدل المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها وتعد مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التي يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن الحاجة والبرهان ويلجأ إلى الأدلة أو إلى أفكار عن التجربة أي أنه يظل داخل النظام ، كاشفنا عن تناقضاته التي تمنعه أن يكون نظاما تاما للكتابة ، ولذا فإنه من المستحيل عند دريدا التوصل إلى علم جديد للدلالة أو للمعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة .

هذا يعني أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل ، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع انساق ذلك النظام موضع التساؤل ، ولكن استناد كل نصوص دريدا لنفسه والنصوص التي قراها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيمات النقدية يؤدي إلى نشوء مشكلة لم يكن

هناك سبيل إلى حلها حتى الآن ، وهي وصف الاختلاف بين ما يدعو دريدا بالقسمة النصية أو بين تزاوج الموتيقات في كتاباته وتزاوجها في كتابات غيره من أصحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدونهم وستتضح أهمية هذا للسؤال اذا نظرنا اليه من زاوية أخرى . .

فكثيرا ما نفسسّر القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع انفسهم أو وجود عوامل تفكير ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم ولكن اذا كان هذا التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد عنه في أي نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل ، فما الموقف الذي يتعين اتخاذه اتجاه هذه النصوص ؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الامكانية الاستراتيجية أو البلاغية التي تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب، عما يقوله نصه ، ولكن ما دامت البنى التي يكشفها المرء هي في النص الذي كتبه الكاتب فان مسألة وعي الكاتب بها تصبح أمرا غير ذي بال .

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية في التصور التفكيكي وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات ، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها .

أوجد دريدا على ما يقول « نورث » طريقه شكية نموذجية فيما يتعلق بتحديد منهجية فعلية التفكير قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأي نوع من المعاني المستقرة أو النهائية وإطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدي إلى السقوط في فخ

تخيل وجود نظام أفكار هرمي تحتل فيه الكتابة مكانا متميزا كما فعلت البنيوية ، لهذا السبب لجأ دريدا الى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها الى أى معنى ذاتى او مفرد وربما يكون فعل «Diference» الفرنسى أكثر هذه الاصطلاحات تعاليا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال .

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم فى بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسى بالاختلاف ، لا يوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار . من هنا فان التفكير يعتبر نشاطا يتشكل من خلال النصوص ، عليها فى النهاية ان تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق ان فقدته ، فتصبح القراءات الصارمة ، والتي جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك اكبر للمفاهيم الفعالة التى تحملها .

هناك فكرة أخرى جوهرية فى التفكير الى جانب الكتابة وهى فكرة الانتشار أو التشيئت قد ركز عليها دريدا فى تقويضه للفكر الافلاطونى خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند افلاطون ونظرية المحاكاة ، يأتى هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالى أو كان يينر المرء بذورا أو ينثرها أو يشتتها كما ان للفظه علاقة بالتناسل . أما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر ليس بوسع المرء امساكه وانما يوحى بنوع من اللعب الحر ، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذى يركز على فيضان المعنى وتفسخه وفى كتابه الذى يحمل عنوان « الانتشار » يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج فى المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليا فى المقدمات والتصديرات ويطرح المقال

الأول « صيديلة أفلاطون » مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج الى الكمات التي تنسب الى الأصل نفسه أو التي تجاوره مثل الترياق — كريات الحب ، العلاج ، السسم ، طرائق الطبخ ومكوناته فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية في الصعوبة اذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند أفلاطون بالكيفية التي عالج فيها الكتابة . ويعالج في المقال الثانى قضية المحاكاة والنقد وانفصامه أو اتصاله بالفلسفة ، وفى الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه فى نصه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم الا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلا فاعلا للنص ، بهذا يحاول دريدا أن يمارس فى هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها . من المعروف أن أفكار دريدا لقيت قبولا شديدا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين فى مقدمتهم « بول ديما » و « هارولد بلوم Harold Bloom »

كتب دى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية هما « العمى والبصيرة » فى أوائل السبعينيات وكتاب « امثولات القراءة » فى أواخر السبعينيات وهما يدينان دينا واضحا لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون الى البصيرة النقدية الا خلال نوع من العمى النقدى فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى اليهما ، أن جميع هؤلاء النقاد (لوكاتش ، بلانشو ، بوليه) يبدون مدفوعين بصورة غريبة الى تحقيق المثل فان النقاد الجدد فى أمريكا اقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة يولردج Coleidge عن الشكل العضوى Organic form وهى الفكرة القائلة أن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى ، ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد

فى الشعر وحدة. العالم الطبيعى وتلاحمه ، فانهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه ، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى الى الالتباس والتعدد فى المعنى ، وهكذا تبدو اللغة الشعرية المتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع .

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالمعى ييسرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة الى الآخر فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل الى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية «Hermeneutic Circle» للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج « الشكل » الأدبى ، ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى الى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد (لشعر) أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها « النظرية الأدبية المعاصرة — رمان سلدن ص ١٥٥ » ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه « العمى والبصيرة » حيث يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فانه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الأضداد فى المطلق وفى اللغة ، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيا أكثر مما هو طبيعى . ليس هو العراف بل عمى أوديب فى كولونا الذى كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة .

وتكمن إحدى الطرق التى يواجه بها الشاعر الغنائى هذا!

التمييز بالمعنى ورصد التناقض في جذر أية بنية والتشكك في إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع ، اذ تظل عمليات القراءة واساءاتها هي المولدة للدلالات المتحددة .

وقد وجد هذا التيار أنصارا له في الفكر العربي ، يمارسونه في الفكر الفلسفي والأدبي بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطا لحركة التحولات في الفكر الحديث وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهرة ، ومن أهم هؤلاء ، المفكر اللبناني الدكتور « على حرب » والنقاد السعودي عبد الله الغدامي والناقد المصري الذي يؤلف نقاحا خاصة به من التفكيك والتأويل في دوائر الاتصال والقراءة الدكتور مصطفى ناصف ، وكما أن مشهد التفكيك في الغرب يجعل القوائم المشتركة ضعيفة ، فان مشهد التفكيك العربي يظل بدوره منككا .

التفكيكية

المراجع :

- ١ - الكتابة والاختلاف - دريدا - ترجمة كاظم جهاد
- ٢ - التفكيكية ، النظرية والتطبيق - ترجمة رعد عبد الجليل جواد
- ٣ - البنيوية وما بعدها - سلسلة عالم المعرفة
- ٤ - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د . جابر عصفور
- ٥ - العمى والبصيرة - دي مان - ترجمة سعيد الغانمي - أبو ظبي
- ٦ - دليل الناقد الأدبي - تأليف ميغال الدويدي وسعد البازعي

٩ - نظريات التلقى والقراءة والتأويل

التلقى والقراءة والتأويل

ان الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل اشكالية اولى لانه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع فى دائرة الاعتداد بطرفى العملية التواصلية الاخيرين النص - القارئ ، وتحليل جماليات التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقى وامكانات التأويل برغم ذلك فان منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقا من الناحية التاريخية ، وانما برزت فى اشكاليات التأويل اولا وتبلور فى عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراءة كما يطلق عليه « القراء النموذجيون » قبل ان يتم القاء الضوء بصفة اساسية على جماليات التلقى أو طبيعة الاستقبال الأدبى وعلاقته باتشاء الدلالة النصية ، كما ان هناك اشكالية أخرى تتمثل فى اعتبار هذا التيار ما بعد البنيوية ، لأن الواقع انه نشأ موازيا لها وليس منبثقا عنها ، وتوخى فى الدرجة الاولى تغطية الجوانب التى اهتمت بالبنيوية باعتمادها على « المحايده النصية » وتجاهلها المتعمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص ، جاء هذا التيار ليستكمل ما اهتمت البنيوية وليضع العملية الأدبية فى دائرة التواصل الانسانى بالنظر الى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص الى جانب النص - القارئ .

وربما كان بوسعنا ان نعتبر مقال الناقد الالماني الشهير

« ياوس » فى نهاية الستينيات المعنون بـ « التغير فى نموذج الثقافة الأدبية » المنطلق الحقيقى لهذا التوجه برمته اذ انه الم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية ، وانتهى الى ان هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات « توماس كون » فى بنية الثورات العلمية بوصفها انجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وحقيقة الأدب ان التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة ، ان النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث ان ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم ، محل أسلوب التناول العتيق الى أن يثبت مرة أخرى ، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن ، ان كل نموذج لا يحدد مجرد الاجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب ، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى النظرى برمته ، وبعبارة أخرى فان أى نموذج يعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء .

من هنا فان « ياوس » يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد فى ثلاث نقاط :

أولا : اعتقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى .

ثانيا : الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو

الربط الذى لا يكاد يلتفت الى اجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة .

ثالثا : اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع ان تحسن شرح ادب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الادب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية .

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى ، فان « روبرت هولب » يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى :

١ - الشكلانية الروسية .

٢ - بنيوية براج

٣ - ظواهرية « رومان انجاردن »

٤ - هيرمينوطيقا « جادامر »

٥ - مسيولوجيا الادب فى نهاية الامر .

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ فى التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى ولأنها أضانت ما يساعد على تقديم حلول لازمة البحث الأدبى بعودتها الى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص ونفى معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظرى ما يسمى بمدرسة « كونسقانس » ، بل كذلك الى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى تعقد هناك منذ منتصف الستينيات ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التى اشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة . وبوسعنا ان نقصر من هذه العوامل على الاشارة الى الصنفين بنظريات

التأويل وهو ما قدمه « جورج جادامر » فى نظريته الهرمينوطيقية ،
اذ ان بقية الروايد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض
لها من قبل . وأهم ما قدمه « جادامر » هو تحليل الطبيعة التاريخية
لعمليات الفهم الألبى واذا كان « هولب » يلاحظ نوعا من المفارقة
فى تأثير « جادامر » فى نظرية التلقى فلأنه فى أعظم أعماله
« الحقيقة والمنهج » قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما
يبدو أن كثيرا من مسهمى نظرية التلقى أشد ما يكونون فى حاجة
اليه ألا وهو « المنهج » ، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل
للوصول الى الحقيقة المتعلقة بالنص ، وبعبارة أخرى فان حرف
العطف فى « الحقيقة والمنهج » لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط ،
بل بمعناه المفرق ، ومع أن الهدف الأساسى الذى يرمى اليه
الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية
فان هجوم « جادامر » على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك
على كثير من درج فى حملة مفردات نظرية التلقى . ان المنهج
عند « جادامر » هو شىء يطبقه شخص ما على موضوع ما من
أجل الحصول على نتيجة بعينها ، وفى حالة العلوم الطبيعية ،
ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه « جادامر » بين هذه النتيجة
والحقيقة ، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهى علم الفهم والتفسير
والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف
مضاد لميل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلى وجعله فى
خدمة العلم . يطرح « جادامر » الهرمينوطيقا بوصفها اتجاها
مصححا ينتمى الى نفس النقد من أجل تخطى القيود المحددة لكل
محاولة منهجية .

ويؤكد « جادامر » أن الوعى ذى الطابع التاريخى العلمى
هو أولا — وقبل كل شىء — وعى بالموقف التفسيرى ، ولكن بوضع
ما يعينه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد امكانية
الرؤية: ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته

الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا في مفهوم الموقف وعلى هذا فالأفق يصف تركزنا في العالم ولا ينبغي أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق بل الأصح شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها في أي وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات « جادامر » بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد الملتقى بالأفق التاريخي المستقل لنص أدبي ما على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة ، ' فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضي والأفق الحاضر . يقول « جادامر » عندما نضع دعينا التاريخي نفسه خلال الأفق التاريخية فإن هذا لا يستطيع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعيها الذاتي ، أنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواء الوعي التاريخي .

ومع ذلك فإن هذا الوهم أو هذا الاسقاط للأفق التاريخي هو مرحلة ضرورية في عملية الفهم ، إذ يعقبه مباشرة وعي تاريخي يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكي يصبح مرة أخرى كيانا متحددا مع ذاته ، ويذهب جادامر إلى أن تداخل الأفق يحدث في الواقع ولكنه يعني أنه عندما يطرح الأفق التاريخي فإنه ينحى في الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليا بحيث يبدو أن الفهم هو وعي تاريخي قد أصبح واعيا بنفسه .

وكانت **جماليات التلقي** على نحو ما يسمى « ياوس » نظريته في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه والآخرى أن الأدب ينبغي أن يدرس

بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقى « فالادب والفن لا يصبح
لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الاعمال لا من
خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك ، اى من
خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور ويسعى « ياوس » الى تلبية
المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الادب
فى سياق اوسع للأحداث كما انه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن
طريق احلال الذات المدركة فى المركز من اهتماماته ، وعلى هذا
النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال .

يقول « ياوس » تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة
ان اى استتقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمه
الجمالية مقارنا بالاعمال التى قرئت من قبل والدلالة التاريخية التى
فهمت من هذا ، ان الفهم الاول سيؤخذ به وسيتم فى سلسلة
من عمليات التلقى من جيل الى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب
الاهمية التاريخية للعمل ويتم ايضاح قيمته الجمالية .

وهكذا كان هذا التحول فى الاهتمام له دلالة الضمنية كذلك
بالنسبة الى النمط الجديد من تاريخ الادب وما كان « ياوس »
يتوسمه هو تاريخ يؤدى دورا واعيا يصل الماضى بالحاضر وسوف
يطلب من مؤرخ التلقى الادبى بدلا من ان يتقبل الموروث بوصفه
معطى ان يعيد التفكير على الدوام فى الاعمال المعترف بها مبدئيا
فى ضوء كيفية تأثرها بالظروف والاحداث . « ان النقطة من تاريخ
تلقى العمل المفرد الى تاريخ الادب من شأنها ان تؤدى الى رؤية
النتاج التاريخى بالاعمال وعرضه فيما تحدد هذه الاعمال تماسك
الادب وتوضحه الى الحد الذى يصبح عنده للعمل لدينا معنى
بوصفه التاريخى السابق لتجربته الراهنة . بهذا النوع من الممارسة
يصبح للادب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضى والحاضر

فى حين يصبح للتاريخ الألبى مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية والنقدية ، لأنه يعيننا على فهم المعانى السابقة بوصفها جزءا من الممارسة .

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليس له أى قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى فليس أمامنا فى أية حال سوى استخدام النص أو ما يطلق عليه عملية النص التى تتضمن الانتاج والتلقى معا ، فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث ، فنحن لا نلتقى إلا بالنص المؤول الذى باشره الباحث بالقراءة . وتتكون « عملية النص » هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول الى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا أن المهم فى حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ ، ففى تقدير هؤلاء النقاد لا يمثل موضوع البحث الآن فى النصوص وخاصة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب بقدر ما يمثل فى عمليات استخدام النصوص . وبهذا فإن تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء ، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأنواق الى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضع الخرائط الكلية للأداب الحديثة ، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر فماذا يقرأ فى فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ؟

ينبغي أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى ، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والاعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة .

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقى والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقا مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائى فى موازاة العمل الأدبى وربما كان التحديد الذى قدمه Iser « آيزر » لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلى فبيئة النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارئ متعالقا بوعيه ، هذا التحول فى النص الى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لإظهار كنهاته فى الالتقاط وإعادة البناء وكلما أشار النص الى الوقائع المعطاه التى ينتمى إليها عالم السلوك الاجتماعى للمتلقين المحتملين كان قادرا على إنتاج الأفعال التى تقود الى تأويله وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل الى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الأولية حينئذ هى القيام بدور المؤشر لما ينبغي انجازه ولم يتم انتاجه بعد .

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص ، فإن جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارئ . وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من الأحيان دون العبور على وثائق تاريخية موضوعية

تضئ عمليات تلقى الأعمال فان كلا من « ياوس » و « جادامر » قد لجأوا الى فرضية القارئ الضمني وتمثل في دراسة ابنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل اليه مما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة في التعامل البناء للخلق الفنى للعمل ويلعب « أفق التوقعات » دورا أساسيا في نظرية التلقى ، فبناءؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية وقد استقاه « ياوس » من « كارل بوير » ومن « مانهين » حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة « لوتمان » عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد بينما يربطه « ياوس » بالقيمة مؤكدا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التى تقيم عادة أفق التوقعات فان القارئ كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات في النص متتبعا للاستراتيجيات التى تمثل فيما يطلق عليه « هيكل التضمنيات » الخاص بكل نص حسب عبارة « آيزر » مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية ، وهكذا تضاف الى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي المسافة الجمالية التى يعتمد عليها في مفهوم التقابل .

على أن « آيزر » يضيف الى مفهوم « أفق التوقعات » فكرة حيوية أخرى فيما يطلق عليه « نقطة الرؤية المتحركة » ، وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبي ، فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ، ولسنا في موقف يسمح لنا أن نتمثله في مرة واحدة على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء اذ بينما تقوم الأشياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة « نظرة الجشطات فان النص لا يمكن انفتاحه كموضوع الا في المرحلة

النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلاً من علاقة ذات موضوع الخاصة بالادراك فان القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية . وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التلقى هى فكرة « التماهى » وقد نهاها « ياوس » ووضع لها خمسة مستويات وهى :

أولاً : التداعى : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل ايجابى متعة الوجود الحر وان كان يقع سلبيا فى جانب الانراط .

ثانياً : الإعجاب : ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديساً أو حكيماً ويشبع ايجابيا متعة المنافسة وسلبيا التقليد ورغبة الهروب .

ثالثاً : الجانبية : وهى خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الاخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيا فى العاطفية والرغبة فى العذاب .

رابعاً : التطهير : يحدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويشير الاهتمام والاحكام الاخلاقية ، لكنه يؤدى سلبيا الى الفضول والهزء .

خامساً : السخرية : وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الابداع وتنمية الادراك الحسى والتأمل النقدى لكنها تجنح الى المثالية الفلسفية .

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى ان تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر كما يمكن لها ان تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة .

وقد أدرك « ياوس » أن تطور دراسات التلقى تمثل اسهاماً في نظرية الاتصال ، وتقصد في الدرجة الأولى الى تقدير وظائف الانتاج والتلقى والتفاعل بحد الاعتبار الى القارئ والسامع والمشاهد وهم المتلقون في الدراسات الأدبية وأن هذا يفتح مع ما يحدث في المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول الى نظرية عامة في الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية إنسانية كاملة .

وبوسعنا أن نشير في نهاية الأمر الى بعض الاسهامات العربية الأخرى في نظريات التلقى وخاصة عند النقاد الأمريكيين مثل « ستانلى فثس » في تجربة القراءة ، « وجوناثان كوللر » في أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين .

المراجع :

- ١ - نظرية التلقى - روبرت هولب - ترجمة د . عز الدين اسماعيل - النادي الأدبي بجدة
- ٢ - شفرات النص - د . صلاح فضل
- ٣ - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د . جابر عصفور

١٠ - علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن ، ولا يرجع ذلك الى المستوى الزمنى فى ظهوره فى الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب ، بل يعود كذلك الى انه اكثر المناهج المعاصرة تبلورا وانمادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لادراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبعثرة فى أشتات مبعثرة وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة ، وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة فى بعض أنماطه ، خاصة الأدبية . لكن التجربة النقدية تشير دائما الى عدم كفاية التعريفات . فعلى أن نتبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التى قدمت له فى البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة ، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة . ولعل تعريف « كرسيفا » للنص يكون أكثرها تمثلا لهذه المقاربات ، فهى تشير الى أنه « جهاز غير لغوى ، يعيد توزيع نظام اللغة ، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها » .

والنص بذلك يعتبر عملية انتاجية تعنى أمرين :

الأول : علاقته باللغة التى يتموقع فيها ، اذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق اتلفكيك وإعادة البناء ، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له .

الثانى : يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أى عملية تناس . ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه . وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية على أساس أن احدى مشكلات السيميولوجيا آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لانماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذى يهيمن عليها ، ووضعها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى اليه .

وبهذا فان التقاط النظام النصى المعطى — كممارسة سيميولوجية للأقوال وللمتاليات التى يشملها فى فضاءه او التى يحيل اليها فضاء النصوص ذاتها — يطلق عليه وحدة أيديولوجية .. وهذه الوحدة هى وظيفة التناس التى يمكن قراءتها مجسده فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى .

يلاحظ هنا ان مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة فى تشكيل النص والمرتبطة بالاطار الخارجى المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل . فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها .

ويعلق « بارت » على هذا التحديد النصى مشيرا الى أن نظرية النص هى اولا نقد مباشر لآية لغة واصفة ، أى أنها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمسث تحولا علميا حقيقيا . وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان « من العمل الى النص » قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكى فى المرتبة الاولى وموجزها :

١ - في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد تقترح مقولة النص التي لا تمتنع إلا بوجود منهجي فحسب ، أي أنها تشير إلى نشاط وإلى إنتاج . وبهذا لا يصبح النص مجردا كشيء . يمكن تمييزه خارجيا . وإنما كانتاج مقسماطع يخرق عملا أو عدة أعمال أدبيسة .

٢ - النص قوة متحررة ، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمنهوم .

٣ - يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة ، فهو تأخير دائم مبيت مثل اللغة ، لكنه ليس متمركزا ولا مطلقا ، انه لا نهائي ، لا يحيل إلى فكرة معسوبة ، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة .

٤ - أن النص وهو يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي ، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد أزماءها .

٥ - أن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته ، بل إلى غيبة الأب ، مما يسمح مفهوم الانتماء .

٦ - النص مفتوح يتجه إلى القارئ في عملية مشاركية وليست مجرد استهلاك . هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وإنما تعني انهماجها في عملية دلالية واحدة ، لأن ممارسة القراءة اسمها في التأليف .

٧ - يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاككة للجنس ، فهو إذن واقعة فزلية .

وثمذ مجموعة المبادئ هذه لونا من التطبيق المبكر لفاهيم التفكيرية وجماليات القراءة ، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته . وإذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فإن علينا التضحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول الى النص المستدير الميتمل الذى يحقق مقصدية قارئه فى عملية التواصل اللغوى .

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفسه كمحور لتحديد اكتماله ، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة ، وإنما بمعنى اكتماله بذاته ، فيصبح النص « هو القول اللغوى الأدبى المكفى بذاته والمكتمل فى دلالة » فما يحقق هذا الشرط ، مهما كان طوله يعد نصا . وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التى تقوم كمنطلق لا محيد عنه لنحصى ما تحتها من مستويات . بمعنى أن النص الأدبى لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوى فحسب ، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين فى المفاهيم والشفرات . وبالفعل فأننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيرى للغة الأدبية الذى يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز فى النص الأدبى الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجبلية وتراكباتها البنيوية ، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها فى تحديد الأجناس والعصور الأدبية .

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبى فأننا نحيل الى أفق خاص له حدود معينة وتتجلى فى هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التى يسمح بها النص وهى دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبى أو بنيوى أو سيميولوجى ، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز وأشكال التكرار والتوازي والابقاع والصور

النحوية والشفرات السردية مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الأخرى ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته الشعرية .

ويتخذ الباحث الروسى « لوتمان » منظورا أكثر شهولا عندما يدرج مفهوم النص في تصوراتهِ عن الفن ، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية :

١ — التعبير : فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص . فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة ، والتعبيرات 'تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجسيدا ماديا له . وطبقا لثنائية « سوسير » الكلام في مقابل اللغة فإن النص دائما ينتمى إلى مجال الكلام الفردى .

٢ — التحديد : وهو لازم للنص ، أى أنه من توفر بداية ونهاية له . وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العلامات التى لا تدخل فى تكوينه طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن . كما أنه من ناحية أخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحد .

وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوى على دلالة غير قابلة للتجزئة ، مثل أن يكون قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة ، مما يعنى أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة ، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة . والقارئ يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص ، ولهذا فإن نقل سمة ما إلى نص ينتمى إلى نوع آخر إنما هى وسيلة جوهريّة لتكوين دلالات جديدة ، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنقل إلى العمل الأدبى وتوجه دلالاته .

ويؤدي تراتب النص واتقسامه الى نظم فرعية متراكبة الى قيام مجموعة من العناصر التي تنتمي الى بنيته الداخلية كحدود واضحة لاتماطه المختلفة ، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات .

٣ - **الخاصية البنيوية** : فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات ، بل يتضمن تنظيما داخليا يحيله الى مستوى متراتب أفقيا ومبني في جملته . فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص .. ولهذا فإذا أردنا التعرف على نص أدبي مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضروري أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثانٍ على مستوى التنظيم الفني . ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة .

ويبدو أن هذا الطابع التركيبي للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصلب للامتداد الطولى ، فالنص الأدبي يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتا واحدا من الشعر ، غير أن الرسالة التي يتضمنها كل من النصين تنحصر في حدودها ، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملا جوهريا في القيمة النوعية أو الشعرية للنص ، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الابنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية .

وهناك مسألة أخرى ذات أهمية في تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضوع له ، فمن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة هامة من دلالات النص الأدبي وأسراره الرمزية ، ومثل هذا قد يحدث في بقية النصوص الصحفية ، مما يجعل العنوان فيها عنصرا موسوما ومكتفا . وليس معنى هذا أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان ، بل على العكس من ذلك نجد أن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل والخبيرا لاستراتيجيته . وهناك سمة أخرى للنص الأدبي شغلت

البنويين ومن بعدهم ، وهى علاقة النص بالكتابة ، وارتباطها
معا بمصطلح الخطاب . بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية
تقوم بين اللغة والكلام ، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات
الفهم والتأويل ، أى فى عمليات انتاج النصوص واعادة انتاجها .
وفى هذا الصدد يقول « ريكور » لنطلق كلمة نص على كل خطاب
تم تثبيته بواسطة الكتابة . وان هذا التثبيت أمر مؤسس للنص
ذاته ومقوم له . وعلى هذا فان مفهوم النص ينطوى على أن
الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامة ، فهى تضم من جهة مجموعة
الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة فى كلمات وجمل
ومتاليات ، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة ..
ويمكن ان نخلص من كل ذلك الى ان مفاهيم النص لها تصوران
كبيران :

احدهما استاتيكي ثابت ، والآخر ديناميكي متحرك ، ويوسع
التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين . على أن التحولات النصية
لا تقوم كلها فى مستوى واحد ، بل هناك درجات عديدة للتناص
يمكن ان يقودنا اليها التحليل النصي . فهناك مثلا خواص شكلية
محددة مثل الايقاعات والأوزان والشخصيات يمكن استخدامها كحد
ادنى للتناص على افتراض ما يلزمه استعمالها وتوظيفها من
أعراف خاصة بكل جنس أدبي على حدة .

وفى محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص
وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لا بد ان يبدأ بالسياق النفسى
الذى يتم فيه انتاج النص وفهمه واعادة تكوينه لدى المتلقى ، مما
يجعل المشيكة الجوهرية التى يتركز فيها البحث هى تأويل
النصوص . ويستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل
الشكلى من ناحية والتأويل السيكولوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية
ثانية ..

وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول ان البيانات المتضمنة
فى النص تختزن فى الذاكرة ، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة
انماط البيانات المخزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم
النص ذاته . ماذا يحدث للمعلومات المخزنة ؟

هذه المعلومات ننساها ، ولكن يظل جزء منها حاضراً فى
الذهن ، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات التى تنسى وتلك التى
نحتفظ بها ، كما ان علينا ان نعرف ان كان صحيحاً ان بعض
المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا
العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى . نبعد
كل شئ تظل احدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسية تتمثل
فى امكانية استثارة معلومات ما فى ظروف ما عن طريق تذكرها .

هنا نتساءل : ما الذى نتذكره من النص بعد سماعه أو
قراءته ؟ ان العلم الذى يجيب عن هذه الاسئلة هو علم نفس
المعرفة ، ويمكن وصف مجاله بالاشارة لاتصاله بحقول الوظائف
النفسية التى تعد أشد تركيباً وسموا كالفهم والكلام والتفكير
والتخطيط .

ويتعين علينا توظيف جميع الاجراءات التى ينتهى اليها علم
نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الادراكى لفهم النصوص
الأدبية .

ينتقل — فان ديجك — وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل
السياقات الثقافية الناعلة فى تكوين النصوص الأدبية وشرح
طريقة مقاربتها ، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها
بمختلف انواع السياقات ، لا لفهم النص فحسب ، وانما لفهم
وتحليل مختلف وظائفه . وبهذه الطريقة فان التحليل النصى
لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها

ألا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في الإدراك ، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند اجرائه للتشكيل الدلالي والجمالي أو بالنسبة لمقلقى هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته .

فما يدخل في هذه العمليات هو القدر الذي يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه اليه عنايته الخاصة .

وإذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فإن ذلك يتم وفقا لمنظرواتها ووجهاتها المحددة . نفى بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليا أو جماليا . وتتمثل مهمة علم النص الحديث في وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها ، ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة للء فجوة التحليل النوعي للنصوص الأدبية وأبنيتها . وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالي الداخلى للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية ، وهى بايجاز :

١ - تقسيم النص الى مستويات طبقا لمستويات العناصر المكونة له تركيبيا ، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص النثرى فى مقاربة أولية .

٢ - تقسيم النص الى مجموعة أو مجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا ، مثل نمط الشخصيات أو غيرها ، وهذه العملية مهمة فى التحليل السردى .

٣ - الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المترابكة .

٤ - توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية ، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكبات النحوية .

٥ - تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبى والانحرافات الدالة فيها . مما يؤدي الى اختبار الدلالة الناجمة عنها ، ويسمح بالتالى بتقديم هيكل عام للنص . وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الابنية المكونة للكشف عن الابنية الدالة .

ولعل اوضح بيان تخطيطى لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق « فان ديجك » مكعب البنية النصية ، ويتمثل فى ابعاد ثلاثة هى :

المستوى ، والمجال ، والشكل

ويتكون المستوى من ثمانى درجات ، والمجال ، وهو الأوسط فى الرسم التوضيحي للمكعب فهو يتكون من ثلاث عناصر . واما الشكل - وهو الأيسر فيتكون من أربعة عناصر ، وينتج ضرب هذه العناصر $8 \times 3 \times 4 = 96$ وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات . وهناك توضيح مفصل لها فى كتابنا عن « بلاغة الخطاب وعلم النص » يمكن الرجوع اليه لاستيفاء الاشارات المتعلقة بهذا المنهج الاخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية المبثوثة فى مناهج النقد الحداثية وتوظيفها فى منظومة كلية متجانسة ومتنامية فى الآن ذاته .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
— هذا الكتاب	١
١ — مفهوم المنهج	١٢
منظومة المناهج التاريخية	٢٥
٢ — المنهج التاريخى	٢٦
٣ — المنهج الاجتماعى	٤٢
٤ — المنهج النفسى الانثروبولوجى	٥٧
منظومة المناهج الحدائية	٧١
٥ — المنهج البنىوى	٧٣
٦ — المنهج الاسلووى	٩٠
٧ — المنهج السيميولوجى	٩٨
٨ — التفكيكية	١٠٧
٩ — نظريات القراءة والتلقى والتأويل	١١٦
١٠ — علم النص	١٢٧

رقم الإيداع ١٩٩٧/١٠١٠٠

الترقيم الدولي 2 — 5420 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الصحافة

■ د. صلاح فضل

- أستاذ النقد بكلية الآداب جامعة

عين شمس.

- أحد أهم أعلام الفكر النقدي

العربي المعاصر، وأكثرهم نشاطاً

وتجديداً، على نحو ما يؤكد تناجيه

النقدي، خلال الربع الأخير من القرن

العشرين، أبرزها كتابه «نظرية البنائية»،

و«منهج الواقعية»، مروراً بـ «علم

الأسلوب»، و«بلاغة الخطاب وعلم

النص»، و«ظواهر المسرح الإسباني»،

و«أساليب السرد في الرواية العربية»،

و«أساليب الشعرية المعاصرة»،

و«شفرات النص»، و«الكوميديا الإلهية»،

و«أشكال التخيل»، و«المغازي

الموريسكية»، و«مناهج النقد المعاصر».

- له دور بارز في التمثيل الثقافي

المصري في الخارج، أهم علاماته

مسؤولية المستشار الثقافي

إسبانيا حتى ١٩٨٥.

- له حضور دائم في

العام، عبر المنتديات الأدبية

والمؤتمرات الفكرية الكبرى

صور النشاط الثقافي.

مكتبة الأسرة



بسعر رمزي جنيه وربع
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

Bibliotheca Alexandrina



0522143